8b
ND
237
.C847
O88
1920z

EDWARD CUCUEL

In der Freude, mein Kind in guter Hut
zu wissen, drücke ich dich, liebes Mädel, an
mein väterliches Herz.

Zur Erinnerung an die Tage deines
Verlöbnisses überreicht

von deinem getreuen Vater

Hamburg,
d. 16. 7. 1933.

Walter Kurtz

In der Freude mein Kind in
guter Hut zu wissen, drücke
ich Dich, liebes Mädel, an mein
väterliches Herz.
Zur Erinnerung an die Tage
meines Verlöbnisses überreicht
von Deinem getreuen Vater
Walter Kurtz

Hbg. . —

FRITZ VON OSTINI

DER MALER EDWARD CUCUEL

EDWARD CUCUEL

FRITZ VON OSTINI

DER MALER EDWARD CUCUEL

MIT NEUNUNDACHTZIG, DARUNTER ACHT MEHRFARBIGEN ABBILDUNGEN

AMALTHEA-VERLAG
ZÜRICH · WIEN · LEIPZIG

DER MALER EDWARD CUCUEL

VON FRITZ VON OSTINI

Wir leben in einer künstlerischen Ära, die im Grunde keinen durchgehenden Zug einer Entwicklung kennt. Was Neue Kunst heißt, kam abrupt und unvermittelt – kaum einige Fäden wiesen von ungefähr auf die letzten Phasen des Neoimpressionismus zurück. Das furchtbare Drama des Weltkrieges kam dazwischen und sorgte dafür, daß aus dem Expressionismus und Kubismus und Futurismus, Dadaismus und wie alle diese Erschöpfungserscheinungen einer übermüdeten und ideallosen Kultur heißen mögen, sich nicht das entwickeln konnte, was nach den Gesetzen der kulturellen Wellenbewegung sich naturgemäß entwickeln konnte. Die Dinge blieben fast bis heute stehen, wie sie 1914 waren. Die vorausgesagte und naturnotwendige Wendung zu einem Neu-Idealismus blieb aus, d. h. sie kam sehr spät und nur teilweise. Der Ingrismus, den ein paar Franzosen auf ihre Fahne schrieben, hat nicht viele mitgerissen, wenn es auch immer noch Leute in deutschen Landen gibt, die sozusagen in Paris anfragen, wie man jetzt malen darf.

Entwicklungshemmend war in erster Linie, wie gesagt, der Weltkrieg. Schon dadurch, daß er die Bande von Land zu Land zerriß, auf lange Jahre hinaus Scheidewände zwischen den Völkern aufrichtete. Es gibt nämlich im Wandel der künstlerischen Ausdrucksweisen große, allgemeine Tendenzen und Bewegungen, die tiefer gründen, als etwa die vielgepredigte Internationalität der Kunst. Die Kunst ist nur zu einem sehr kleinen Teile international – international ist nur die Zeit. Und das Letzte und Tiefste, was eine Kunst geben kann, hat seine Wurzeln doch im betreffenden Volkstum, wie in den wenigen Dingen, die den verschiedenen Völkern zu gleicher Zeit eigen und naturgemäß sind.

Unser deutsches Volkstum nun hat, was die Kunst angeht, eine Zeit erzwungener Sterilität hinter sich. Vieles wurde mit Absicht zerschlagen, ja gewisse Ausartungen waren offenkundige Zerstörungswut, zielbewußte Verneinung. Aber

das riß doch nur die Fanatiker und jene Unwahrhaftigen mit, die immer auf das Neueste schwören – insbesondere, wenn es billig und dazu angetan ist ein vorhandenes Defizit zu decken. Was bei uns in Deutschland eine freie und natürliche Entwicklung in den Künsten – die dekorativen ausgenommen – hintanhielt, war die glatte Not. Mancher Talentvolle konnte sich überhaupt nicht über Wasser halten und sank unter in einem wesensfremden Berufe. Andere kamen zu dem, was man „verkitschen" nennt. Sie schufen Marktware, ohne Herzblut und Liebe. Und für diese Dinge war eine Zeitlang der Markt gut. Die Besten, verhältnismäßig wenige Glückliche ausgenommen, taten sich unendlich schwer. Schon das Material hatte unerschwingliche Preise. Es ist so weit gekommen, daß z. B. für Bildhauer ohne Mittel selbst der Gips ein zu kostbarer Stoff war, daß sie ihre Arbeiten in dem grauen, trocknenden, schrumpfenden und rissigen Ton ausstellten, in denen sie modelliert waren.

So blieb die Kunst dieses letzten Jahrzehnts durch äußere Schicksale ohne einen großen Entwicklungszug. Jeder schuf, was ihm sein Wesen, seine Umwelt suggerierte und man darf wohl sagen: die Besten waren die, welche ihrer alten Art grundsätzlich treu blieben und nur danach strebten, qualitativ höher zu wachsen. Zu diesen gehört Edward Cucuel. Als Maler ist er ein Deutscher – seltsamerweise muß man sagen. Denn nicht nur was Staatsangehörigkeit und Abstammung angeht, ist er ein Ausländer, er hat auch seine Werdejahre im Ausland verlebt und den Grund zu seinem Können auf ausländischen Schulen gelegt. Erst im Jahre 1907 ist er nach München übergesiedelt und erst hier wurde er ein Maler, wurde er mit jedem Tage mehr ein deutscher Maler und ist fest eingewurzelt in der süddeutschen Kunstmetropole. Und er ähnelt darin viel mehr dem künstlerischen Wesen älteren Münchener Schlages, als dem des neueren. Jener hat nämlich das grundsätzliche Mittun bei jedem neuen Schlagworte nicht gekannt. Er ist vielleicht in der Entwicklung nicht immer an erster Linie vorangestürmt, wie es heute so viele zu treiben pflegen, teilte aber dafür auch nicht den kläglichen Enthusiasmus für jede neue Mode, den die „Maßgebenden" heute jedem, der gefördert zu werden wünscht, zur Pflicht machen. Im älteren München gab es noch Künstler genug, deren Grundsatz es war, nie nach Bedarf umzulernen, immer aber weiter zu lernen und zu diesen gehörten die Wertvollsten. Seit die neuen Evangelien so gewaltätig propagiert zu werden pflegen, daß der Widerstrebende, ist er nicht rückenstark genug, geradezu seine bürgerliche Existenz aufs Spiel setzt, geht viel Begabung und guter Wille im Kampf um die Anpassung

an jede neue Lehre zugrunde. Obwohl die Verkünder dieser neuen Lehren oft genug im Grunde ganz kunstfremde, aber um so wortreichere Leute sind, obwohl die Künstler selber wissen, daß jene zu Cliquen gehören, hinter denen die Karriere im Museumsdienst oder ganz einfach die Spekulation des internationalen Händlers gehört.

Wer in den letzten anderthalb Jahrzehnten durch die deutschen Ausstellungen schritt, sah oft mit mitleidiger Geringschätzung, wie da Mancher, den man vordem als gesund und gerade gewachsen kannte, plötzlich sein Rückgrat verloren hatte. Da überbot einer, der früher sein malerisches Wesen auf gute tonige Eleganz eingestellt hatte, plötzlich die „fauves" der Pariser Indépendants und der Herbstsalons in neoimpressionistisch-divisionistischer Technik – schon die Worte beweisen, daß das nichts mit Kunst zu tun hat! – ein anderer, früher durch gediegenes Können, weitgehendes Studium vor der Natur und feine Empfindung bekannt, zog um eine ganz im alten Sinne gemalte Gestalt eine fingerdicke blaue Umrißlinie oder er flickte in die Linien des Hintergrundes ein paar – kubische Motive hinein. Es war oft nicht einmal der Sinn der neu ausgeklügelten Malweise verstanden, der man da Zugeständnisse machte, um nicht – „hinten zu bleiben". Und wenn das schon am trockenen Holze geschah, was war erst vom grünen zu erwarten. Die Lehrer an unseren deutschen Kunstschulen, soweit sie tüchtige und ernsthafte Maler sind, mögen einmal zusammenlegen, was sie an expressionistischen Kunstjüngern für Erfahrungen gesammelt haben. Es wird ein Buch zum Lachen werden. Oder eins zum Weinen. Und eins zum Lernen!

Und doch blieb, mitten in diesem Hexensabbath, der größere Teil der Künstler sich selber treu, sich treu, ob er gleich fühlte, daß das allgemeine Interesse für die Kunst nachließ. Die Guten fühlten eben, daß es aus allen jenen Exzentrizitäten keinen Ausweg gab, nur ein Zurück. Das wurde so um das Jahr 1914 schon recht allgemein eingesehen. Dann verdarben 10 Jahre der Not ums Brot jedes ruhige Weiterwerden und Wachsen. Die Revolutionsstimmung und das Dreinwirtschaften verständnisloser Machthaber halfen den schon halb abgetanen Velleitäten wieder zur Macht, wuchs doch in allem die Lust am Zerstören des Alten, die man dann für den Geist der allgemeinen Erneuerung ausgab. Exzentriks, über die man sich noch 1914 amüsierte, sind heute, 1924, Akademieprofessoren und leiten die künstlerischen Geschicke ihrer Länder. Und die bürokratischen Laien in hohen Ämtern stellten als Referenten, Kustoden, Direktoren und Assistenten für Kunstdinge mit Eifer jene gesinnungstüchtigen „Reformer"

an, die sich mit Parteiempfehlungen herandrängten, um auch von dieser Seite einen Platz an der Staatskrippe zu erhaschen. Woher nun soll da eine Genesung kommen? Die Frage bleibt vorderhand ebenso unbeantwortet, als alle anderen Fragen nach Genesungsmöglichkeiten im niedergebrochenen Deutschland. –

Die äußeren Schicksale der Kunst in dieser Zeit haben den Maler Edward Cucuel nicht so berührt, daß sie etwas Grundlegendes in ihm geändert hätten. Die moralischen Anstürme wider das Deutschtum trafen ihn nicht hart, denn er ist Amerikaner, bei allen seinen Beziehungen zu uns. Die materiellen Schwierigkeiten dieser Kriegszeit trafen ihn ebensowenig – denn er ist Amerikaner. Das will nicht sagen, daß sie ihm nicht schwere Verluste brachten. Aber er ist nicht der Mann dazu, sich dadurch aus dem Geleise werfen zu lassen. Und er hat jene unbeeinflußbare Frische, Tatkraft und Arbeitslust, die gerade seiner Nation eigen ist. Es wird wenige deutsche Maler geben, die in diesem Zeitlaufe gleich viel geschaffen haben, wie Cucuel und die gleichzeitig so wie er weiter gewachsen sind an Erfolg, wie an Können. Das will manches heißen. Er hat, trotzdem er Ausländer ist, heute eine große Gemeinde!

Vielleicht dankt er sie in erster Linie der Freudigkeit seiner Kunst. Er schafft mit wirklicher Lust, mit einer physischen Kraft, die ihresgleichen sucht und einer Ruhe, die den Erfolg verbürgt. Er liebt das, was er malt, die Umwelt, in der er malt, er malt das, was er liebt, er weiß, was er kann, was er soll, was er noch weiter will. Der Grundzug seines Wesens, der sich natürlich auch in seinen Bildern, in Farbe, Formgebung und Stoffwahl ausspricht, ist eine starke Frische. Im Grunde hängt er mit der Jugendzeit der Münchener „Scholle“ zusammen, aber er ist weitergegangen, ist weniger dekorativ, ist herber und doch mehr auf mondäne Anmut eingestellt, als damals, da er noch Seite an Seite mit Leo Putz nach den gleichen Modellen malte. Er hat eine gewaltig sichere Grundlage in seinem formalen Können, das er aus den niederen Sphären des zeichnenden amerikanischen Journalisten, der nur für das Sensationsbedürfnis der Leserwelt zu arbeiten hatte, zu dem sehr respektablen Rang eines illustrierenden und charakterisierenden Graphikers erhob, wie deren eine erkleckliche Anzahl, wie Willette, Lèandre, Steinlen usw. damals in den neunziger Jahren in den Pariser Malervierteln, auf Montmartre und Montparnasse lebten. Es gibt ein Buch „Bohemian Paris of To Day“, dessen Mitautor Cucuel ist und das dieser mit reichem und charakteristischem Bilderschmucke versah, wie ihn in ähnlicher Güte und Lebendigkeit nur ganz wenige deutsche Zeichner verwandter Art auf-

weisen können. Der Reiz dieser vielen, überzeugend wahren und ungeschminkten Schilderungen aus dem Pariser Malerleben mag in erster Linie – von ihrem Kunstwert abgesehen, darin liegen, daß hier eine dekadente und merkwürdige Wirklichkeit durch ein kühl-klares und kerngesundes Temperament gesehen ist.
Auch in deutschen Zeitschriften und Büchern ist der Name Cucuels, längst ehe dieser zu malen begonnen hatte, wohlbekannt gewesen.
Dieser Name Cucuel, den sein Träger bei uns in Deutschland selten genug richtig aussprechen hört, ist ursprünglich ein französischer – (sprich Kükel!). Des Künstlers Vater ist nämlich französischer Abstammung, ließ sich jedoch in Amerika naturalisieren; die Mutter war Amerikanerin, stammt aber aus einer englisch-irischen Familie. So ist unser Künstler, obgleich in Typus und Wesen ein echter Amerikaner, von reichlich gemischtem Blut. Als Maler ist er, wie gesagt ein Deutscher geworden und das ist leicht zu verstehen. Es gibt keine amerikanische Kunst und kunstbegabte Amerikaner, die im Auslande lernten und reif wurden, haben eben das Wesen ihrer künstlerischen Vaterländer angenommen, sind Franzosen, Engländer oder Schotten oder Deutsche geworden und oft genug in der Heimat fast unbekannt geblieben. Das hängt schon damit zusammen, daß ein allgemeines Interesse für die Kunst drüben kaum vorhanden ist, daß ein Kunstwerk kaum Bewunderer oder gar Käufer findet, weil es gut ist – nur das stoffliche Interesse, höchstens noch dekorative Wirkung, entscheidet. Als Cucuel in seiner Heimat ausstellte, mußte er auch wohl die Erfahrung machen, daß in Amerika figürliche Bilder wie er sie malt, kaum verkäuflich sind – man kauft Landschaften, vornehmlich solche nach berühmten Motiven, man bezahlt berühmten Porträtisten Mammutpreise – aber von Bildern, die einfach Menschen darstellen – und wären es so zierliche Weiblein, wie wir sie auf vielen Bildern Cucuels finden, sagt sich der Durchschnittsamerikaner: Was gehen mich die an? Die kenne ich ja nicht."
Er kennt eben nur das Bildnis und hat vielleicht auch noch Furcht, man könne beim Anblick jener leicht bekleideten und entkleideten Dämchen glauben, es handle sich um Mitglieder seiner eigenen Familie. Und das wäre arg shocking! –
Die Berufswahl des jungen Edward Cucuel wurde wohl zunächst durch den Umstand beeinflußt, daß sein Vater – Zeitungsverleger war. Talent hatte der Junge schon in der Schule gezeigt – in der üblichen Weise: er karrikierte Mitschüler und Lehrer und seine erste ernsthafte künstlerische Leistung war die Ausmalung der Schulwände in weißer und farbiger Kreide gelegentlich einer Schlußfeier.

Zunächst war es wohl sein Ziel, ein flotter Illustrator zu werden – viel andere Kunst wird es in San Francisco, wo er am 6. August 1875 geboren wurde, nicht gegeben haben. Eine Kunstakademie gab es zwar schon in „Frisco" und mit 14 Jahren trat der Knabe dort ein. Eine Stätte sehr ernster Arbeit fand er da freilich nicht. Er sah sich bald umgeben von Süßigkeiten essenden, flirtenden und mit der Schulkatze – sie war ein wahres Wunder – spielenden Mädchen. Diese lebenslustige Gesellschaft war stets bereit zu allerhand ausgelassenen Streichen und an einen davon erinnert sich der Mitschüler und Mitschuldige von damals noch heute. Die Schulklasse hatte ihre Fenster nach einem Fleischmarkt im Lichthofe des Schulgebäudes zu. Nun kam die kecke Gesellschaft auf die Idee, ihre Katze an einer langen Schnur in den Schulhof hinunterzulassen, gerade auf die schönsten und saftigsten Würste hin und sobald die Katze eine solche an ihren Pfoten spürte, krallte sie auch schon ein und wurde sofort samt ihrer Beute in die Höhe gezogen, die Wurst – manchmal war es auch ein Plural von Würsten, gemeinsam verzehrt. Schließlich kam der Metzger dahinter, schlug gehörigen Lärm und sorgte wohl auch dafür, daß er nicht zu Schaden kam.
Solche Dinge waren wohl sehr kurzweilig, aber nicht ersprießlich für das künstlerische Studium. Nach einem halben Jahre sah Cucuel ein, daß er in der Gesellschaft dieser lebensfrohen Mädchen künstlerisch nicht vorwärtskam. Nun stürzte er sich, ein echter Amerikaner, mitten in den Strudel des Lebens und des Berufes hinein und stellte sich trotz seiner Jugend in der Redaktion des großen Hearst-Blattes „The Examiner" vor. Man konnte ihn gerade brauchen und stellte ihn sofort als Illustrator an mit einem Wochengehalte von 5 Dollars. Außer ihm war noch ein ganzer Stab von Zeichnern für die Zeitung tätig, 7 bis 8 Leute, die Tag für Tag alle sich bietenden Aktualitäten graphisch festzuhalten hatten, Selbstmörder, Mörder und Ermordete, Gerichtsszenen, politische Ereignisse, gesellschaftliche Sensationen, Sport jeder Art – kurz alles, was das amerikanische Zeitungspublikum interessiert und was ihm ein smartes Blatt im Bilde bietet. Künstlerisch waren diese Aufgaben selten, aber Kunst wurde ja auch nicht verlangt, sondern fingerfertige Fixigkeit. Und der Zeichner lernte bei der wechselnden Mannigfaltigkeit der Aufgaben und dem eisernen Zwang des Müssens doch etwas – so wie man etwa in einem fremden Lande Sprachen lernt ohne Grammatik und Unterricht, lediglich durch die Notwendigkeit, sich verständlich zu machen.
Frisch, frei und froh sprang also Edward Cucuel in das Treiben des neuen Berufs, will sagen, mitten in eine Praxis, auf die er nicht vorbereitet war. Der erste Auf-

trag, den er erhielt, war, ein Wrack zu zeichnen, dessen Trümmer am Gestade des Stillen Ozeans außerhalb des Hafens von San Francisco auf den Klippen lagen. An sich nicht sonderlich schwer, war die Aufgabe für den kaum ausgebildeten Anfänger immerhin nicht ohne Fährlichkeiten. Er fand, daß seine Arbeit ziemlich schwach sei, lieferte sie zwar ab, wurde aber von einem solchen Katzenjammer ergriffen, daß er hinterher ausreißen wollte; um so freudiger angemutet war er aber am folgenden Morgen, als er seine Zeichnung in der Zeitschrift reproduziert fand. Nun war er jemand. Er hatte es gedruckt. Diese Stärkung seines Selbstbewußtseins trieb ihn auf guten Weg – auf den Weg der Arbeit. Täglich und stündlich führte er nun sein Skizzenbüchlein mit sich und zeichnete, vor allem um Bewegungen zu studieren, alles was sich ihm freiwillig oder unfreiwillig als Modell darbot, in Tram und Fährboot und auf den Straßen. Er hatte die glückliche Frechheit der Jugend und lief namentlich hübschen Frauen straßenlang nach, skizzierte im Laufe ihren Gang, die Bewegungen von Körper und Gliedern und erhielt zur rechten Zeit für diese Kühnheit von den schlagfertigen Amerikanerinnen handgreiflichen Lohn. So saß er eines Tages auf einem Dampfer und sah sich gegenüber, in Lektüre vertieft, eine Dame, die er denn auch sofort aufs Korn nahm und konterfeite; sie aber sah, was geschah, sprang plötzlich auf, riß ihm die Skizze aus der Hand und übergab sie dem Schiffsoffizier.

Man erkennt übrigens die Spuren dieser intensiven, wenn auch wenig schulmäßigen Studienarbeit recht wohl an Cucuels späterem Schaffen. Seine Zeichnung hat immer – und hatte es schon vor einem Vierteljahrhundert – etwas merkwürdig Leichtes und Freies, Selbstverständliches. Er kann sich um die Anordnung einer Figur vielleicht den Kopf zerbrechen und sie kann ihm vielleicht auch mißglücken. Nie aber wird die Formgebung unzulänglich sein, nie wird man an der Arbeit spüren, daß der Künstler um die Linie zu kämpfen hatte. Das galt schon von seinen prachtvollen „Momentaufnahmen“ aus dem Pariser Kunstzigeunertum, aus Japan und das gilt auch von seinen ungezählten frischfarbigen Bildern hübscher junger Mitteleuropäerinnen im Café, in Badetoilette, in duftigen Sommerkleidern, anmutigen Dessous – oder ohne die letztere. Bewegung und Linie sind immer über jeden Zweifel erhaben und es liegt wohl nicht zuletzt an Cucuels zeichnerischer Sicherheit, wenn er in guten Zeiten so flink arbeitet, daß ein Tag auch ein Bild bedeutet. Diese Arbeitsweise formte für lange Zeit seinen Stil und bedeutete das, was an diesem für ihn wirbt: die leichte, fröhliche Unmittelbarkeit,

die keinen Gedanken an Mühsal und Werkstatt aufkommen läßt, hinter der man die Freude am Können und Gelingen spürt. –

Aber wir sind vorausgeeilt! Noch sitzt unser Maler in San Franzisco fest als blutjunger Reporter mit dem Zeichenstift und weit weg von dem Gedanken, in seinem Sommeridyll am Starnberger See niedliche Weiblein und farbenfrohe sonnige Landschaften zu malen. Nicht immer hatte er in seinem heimatlichen Zeitungsdienst das gleiche Glück. So kam er an einem Sonntag, als seine meisten Kollegen die Redaktion verlassen hatten und er allein die Kunstabteilung vertrat, aus langer Weile wohl auf die Idee, nach irgendeinem sehr sensationellen Stoff zu jagen, nach einem „Leckerbissen" für die Montagsnummer. Er begab sich auf eigene Faust auf die Docks und bestieg einen eben fortfahrenden Schleppdampfer, der ein großes Segelboot ins Meer schleppen sollte. Auf der Fahrt durch das berühmte „Goldene Tor", fischte das Boot einen kleinen Kahn mit zwei Männern drin auf, der hilflos auf den Fluten trieb. Für den jungen Maler war das ein aufregender Moment, den er gleich im Bilde festhielt und auf die Redaktion brachte und wahrscheinlich sah sich die Sache höchst malerisch an. Aber als die Zeichnung am nächsten Tage zur größten Überraschung sämtlicher „Editoren" erschien, zeigte es sich, daß jene deren amerikanischen Sensationsbedürfnis durchaus nicht entsprach und für den jungen Maler gab es einen „Krach" und die Aufforderung, die Auswahl der zu illustrierenden Dinge künftig andern zu überlassen.

Über solche Mißgeschicke grämte er sich wenig und trieb sein Handwerk mit der ganzen Unbekümmertheit der Jugend. Sein Vater hatte als Zeitungsverleger sein Bureau nahe an dem Hause des Hearstblattes, für das Edward Cucuel arbeitete und oft genug sprang der junge Mann hinüber zu den Mitarbeitern des Vaters, die ihm dann als Modelle dienen mußten für die fürchterlichsten Mörder oder als Akteurs in hochdramatischen Szenen. Man nahm es da mit der Wirklichkeit nicht so genau. Wenn nur das Bild da war – w e n es im Grunde vorstellte, danach zu fragen, hatte der rasch lebende Amerikaner gar nicht Zeit.

Als der junge Cucuel diese Tätigkeit ein Jahr geübt und sich zu dem, immerhin für einen Siebzehnjährigen nicht unbeträchtlichen Wochenverdienst von 15 Dollars emporgearbeitet hatte, erkannte sein Vater wohl, daß des Sohnes Talent denn doch eine systematischere Schulung verdiente und er entschloß sich, ihn nach Paris zu schicken.

Paris ist das Mekka so ziemlich aller amerikanischen jungen Maler gewesen, wie es einst auch das so vieler Deutschen war und über Cucuels ersten Pariser Aufenthalt kann einer, der ein paar Dutzend deutscher Künstlerschicksale beschrieben hat, fast wörtlich wiederholen, was er über jene zu sagen hatte. Cucuel trat zunächst in die Academie Julian ein, jene private Kunsthochschule, in der große offizielle Akademiker, wie Jean Paul Laurens und Benjamin Constant eine seltene, liebenswürdige und uninteressante Korrektur ausübten. Das Beste lernten die Schüler durch die Arbeit selbst und durch das Beispiel der andern. Es ist etwas sehr Merkwürdiges, wohl nur durch die Tradition und die ungeheure Anregung zu Erklärendes, daß bei solchem Betrieb so viel gearbeitet und vor allem so viel gelernt wird. In den Kreisen der jungen Künstler ist der ausartendste Lebensgenuß, der wildeste und zügelloseste Übermut an der Tagesordnung, Exzesse, die auf sittigen deutschen Kunstschulen kaum bekannt sind. Aber dort wird viel mehr gearbeitet und hier viel mehr gebummelt. Der Pariser Kunstschüler arbeitet zäh, hart, nüchtern – natürlich gibt's auch Ausnahmen – aber er wird dabei kein Spießer. Auch der schlechte Maler in Paris kann, wenn er will, nach einer gewissen Lehrzeit einen korrekten Akt zeichnen – wer durch deutsche Kunstausstellungen wandelt, stößt selten genug auf einen solchen Vorzug. Man muß sagen, daß die exzentrischsten Führer des Pariser Expressionismus mit eiserner Energie gelernt haben und als Lehrer selbst wieder die peinlichste Korrektheit der Form, die zäheste Arbeit verlangen. Bei uns wird das Lernen in gewissen Kreisen bald ganz abgeschafft sein, wenn nicht irgendein Neo-ismus obenauf kommt, der andere Forderungen stellt.

Der junge Cucuel machte sich in Paris mit heißer Energie ans Arbeiten. Er zeichnete den ganzen Tag über Akt bei Julian und ging dann noch von 7–10 Uhr zum Abendakt in die „Academie Colorossi", eine private Kunstschule, die ein ehemaliges Modell aufgemacht hatte und die ganz ähnlich, wie die von Julian betrieben wurde. Auch sie ist vielen deutschen Künstlern wohlbekannt. In diesen Schulen wird – und das ist wohl ihr Vorzug – nur das künstlerische Handwerk gelehrt, seine „Orthographie" sozusagen und von der Ausübung der Kunst scharf getrennt. Wer sie verläßt, ist noch kein Künstler, wird es aber sicher, wenn er Talent hat. Bei uns kann das größte Talent zugrunde gehen und geht oft genug zugrunde – bloß weil der Schulsack nicht gründlich genug gefüllt wurde. Die Erkenntnis für diese Dinge ist an jenen Pariser Schulen, deren Inhaber ja keine Künstler und deren Professoren meist nur dekorative Nummern waren, wenig-

stens bis gegen die Kriegszeit zu Tradition gewesen. Wer dort eintrat, fand Gelegenheit zu arbeiten und wer diese nicht nützte, bestahl sich selbst. Während nun an unseren staatlichen Kunstschulen unendlich viel Zeit vertrödelt wurde und tatsächlich auch nur wenige Meister ihre Schüler anzuregen wußten, haben die jungen Leute bei Julian und Colorossi eine Anregung seitens der Meister kaum gesucht, haben ihr Schulgeld durch möglichst intensives Ausnützen des Modells so emsig als möglich „herausgeschunden" und das Bummeln und Schwätzen auf die Feierzeit, auf die Abendstunden in den Cafés des Boul Mich oder des Montmartre oder etliche ausgelassene Feste beschränkt.

Trotz seiner leicht verführbaren Jugend nützte auch Cucuel, wie gesagt, seine Zeit und als er mehr konnte und die Frage nach der Kunst selbst ihn mehr beschäftigte, ging er zu Gérôme, dem Maler und Bildhauer, der auf seinen beiden Kunstgebieten ein ebenso starker Könner als unermüdlicher Arbeiter war und bewarb sich um die Aufnahme als Schüler in der Academie des Beaux Arts. Gérôme nahm ihn an – was man der flotten breiten Art Cucuels allerdings kaum ansieht und dieser lernte dort zwei Jahre. Mit bestem Erfolg. Und vielleicht ergibt sich auch hier ein Prinzip, das nur bei ganz ausnahmsweise gestalteten Genies eine Ausnahme findet: das nämlich, daß nicht der originellste und persönlichste Lehrer in der Kunst dem Schüler am meisten zu geben hat, sondern der, der es mit den Grundlagen am ernstesten meint und am meisten kann. Akademiker und Akademie – die zwei Begriffe gehören zusammen. Von der akademischen Schablone, d. h. von der akademisch gerichteten Beeinflussung durch den Meister wird sich ein Schüler stets leicht frei machen. Unendlich viel schwerer von der, von der Art eines sehr originellen und autonomen Vorbildes abgeleiteten Manier. Die heutige Gepflogenheit, möglichst viele Neuerer und Männer von originalem Stil an die künstlerischen Hochschulen zu berufen, zeigt, daß sich die Maßgebenden dann über den wahren Zweck der Akademien wenig im klaren sind und im Wahn leben, man könne – Kunst lehren. Man kann nur das gute Handwerk lehren, auf dem dann das Talent seine Kunst aufbaut.

Nach seiner Lehrzeit bei Gérôme kehrte Cucuel nach Amerika zurück und landete in Neuyork im Sommer 1896.

Er erfuhr bald, daß ihm der in Paris angewendete Fleiß Früchte tragen sollte, wurde sofort engagiert und bekam Honorare, wie sie ein junger Mann seines damaligen Alters durch künstlerische Beschäftigung selten verdient. Zunächst

gewann ihn James Gordon Bennett für die „New-York Herald“ und bot ihm für die Woche 35 Dollars und für den gleichen Zeitraum bezahlte ihm das New York Journal deren fünfzig. Schließlich stellte ihn Hearst wieder im Examiner zu San Franzisko an, wo er sich zunächst seine Sporen verdient hatte und er trat an die Spitze der Kunstabteilung.

Der junge Maler aber, der nun doch schon in nähere Beziehung zur Kunst getreten war, hielt es in den Fesseln des Dienstes nur ein halbes Jahr aus und beschloß, zum Weiterstudium wieder nach Europa zu gehen. Er durchquerte die „Staaten“ bis nach Neuyork in einem Zuge, lehnte ein gutes neues Angebot des Herald mit leichtem Herzen ab und fuhr abermals nach Paris. Dort mietete er ein Atelier und begann seine Tätigkeit als freier Illustrator, meist in Gouache (grau in grau) arbeitend. In Paris nun verfaßte er zusammen mit W. C. Morrow sein erstes und einziges Buch, das schon erwähnte „Bohemian Paris of To-Day“, das er mit zahllosen Illustrationen schmückte und das 1900 gleichzeitig in London (bei Chatto und Winder) und in Philadelphia bei J. B. Lippincott erschien. Der kaum Fünfundzwanzigjährige hatte es auf eine Stufe zeichnerischen Könnens gebracht, die erstaunlich ist. Die in wundervollen Holzschnitten reproduzierten Illustrationen des Buches (nach Federzeichnungen) geben das Pariser Kunstzigeunerleben mit einer Wahrheit und Grazie und dabei in einer graphischen Qualität wieder, die man selten finden wird. Es waren die Jahre, in denen das Nachtleben der Pariser Künstlerquartiere bis zur höchsten Mannigfaltigkeit entwickelt war und noch nicht jene Verunechtung und Amerikanisierung erlebt hatte, die zehn Jahre später den Montmartre und auch einen Teil des „anderen Ufers“ – dank der Fremdenindustrie so veränderte, daß alte Freunde dieses merkwürdigen Lebens sich nur mit Schaudern davon wegwenden konnten. Der Montmartre war ein Kokottenmarkt, ein Rummelplatz geworden, wo auch die letzte originelle Note in protzigem Flitterzeug unterging, in Fluten elektrischen Lichts ertrank. Aber damals, im letzten Jahrzehnt des vorigen Säkulums lebte noch was vom Geiste der tollen Gesellen Murgers, lebte wenigstens der Geist ihrer Nachfahren, der Salis und Konsorten mit ihrer undisziplinierten aber doch fruchtbaren Phantasie, ihrem freien, respektlosen Humor und jener oft fast kindischen Naivität, die sich dennoch mit den ausgefallensten Einfällen vertrug. Damals gab es noch in Massen jene Cabarets und Tabernen, wo die Jünger der Vier Künste in schäbigen Zylinderhüten und mit ausgefransten Hosen ihre Einfälle zum besten gaben und aus denen wieder ganze Schulen von künstlerischer

Bedeutung erwuchsen. Es gab aber auch noch die schlichten Speisehäuser und Cafés, wo die armen Teufel mit ihren anspruchslosen Gefährtinnen von wenigen Sous und viel Kredit lebten, es gab noch den Bal Bullier, wo der ausgelassenste Chahut getanzt wurde (die Closerie des Lilas aus dem zweiten Empire). Und es gab jene großen Bälle der Kunstschulen und den Bal des Quat'z Arts, wo die Modelle ihre Reize bis zur letzten Möglichkeit enthüllten und so manches Kostüm aus einem Paar Schühchen bestand. In diese Welt und die der Ateliers führen uns die köstlichen Zeichnungen Cucuels, die voll Temperament sind und doch den überzeugenden Eindruck dokumentarischer Wahrheit machen. Die Grazie ist französisch, die kühle Schärfe der Beobachtung aber ist vielleicht doch die des Amerikaners und speziell des Griffeljournalisten. Daß Cucuel in diesen Arbeiten zeichnerisch so Gutes gab, mag auch damit zusammenhängen, daß damals Paris eine hohe Blüte der graphischen Künste erlebte; die Zeichner des Rire und der Assiette à beurre standen im Zenit ihres Schaffens.

Edward Cucuel blieb zwei Jahre in Paris, dann führte ihn sein Wandertrieb und der Wunsch, zu lernen, vielleicht auch die Angst davor, zu verparisern, weiter. Er besuchte die Kanalinseln, die Normandie, die Bretagne und dann fuhr er nach Italien, wo er bis zum Winter 1898 blieb, sich, wie er sagt, mit den Alten Meistern, dem italienischen Leben und – Maccaronis beschäftigend. Er wird aber wohl auch gearbeitet haben. – Anderes läßt sich bei seiner Arbeitskraft und Schaffenslust nicht denken, abgesehen davon, daß Menschen von seinem klaren Willen und seiner Energie gelegentlich ihre Zeit auch nützen können, ohne ihr Handwerkszeug in die Hand zu nehmen. Bloßes Schauen kann auch Arbeiten sein! Maler zu werden, in dem Sinne, in dem er es heute ist, hatte Cucuel, der nun schon zehn Jahre illustrativ tätig war, aber offenbar immer noch nicht im Sinn. Das lag wohl an seinem ganzen Erziehungsgang. Mehr als bei uns ging gerade in angelsächsischen Ländern der Weg der jungen Künstler über das Illustrationswesen und – nota bene! – dieser Weg ist durchaus nicht ungesund! Es gab in jenen Ländern viel mehr Möglichkeiten durch Illustrieren gut zu verdienen und nicht wenige verdienten sich dadurch vor allem gerade die Möglichkeit zu malen. Vom Bilderverkaufen konnten nicht allzu viele leben – meist nur Porträtisten – aber glänzend honorierende graphische Blätter gab's in Menge. Als in München in den achtziger Jahren die großen Ausstellungen mit ihrem internationalen Kunstmarkt in Flor waren, wunderten sich gerade die englischen und schottischen Maler oft nicht wenig über die Freudigkeit, mit der in Deutschland Staat und

Private Bilder kauften, und zwar artistisch gute, nicht akademisch abgestempelte Marktware.

Noch während seines italienischen Aufenthaltes, im Jahre 1897, knüpfte Edward Cucuel als Illustrator Beziehungen zu deutschen Zeitschriften an und lieferte seine ersten Zeichnungen für die Leipziger Illustrierte und die Lustigen Blätter.

Ein Jahr später siedelte er ganz nach Deutschland über, besuchte Berlin und wurde vom Bong'schen Verlage mit Aufträgen betraut. Es war die Zeit der Grisaille-Illustrationen, die in „Tonschnitt" reproduziert wurden und das bedeutete eigentlich einen Tiefstand der Graphik, bei dem der Künstler nie zu seinem Rechte kam. Denn jene Kunstanstaltsholzschneiderei gab die Originale nur sehr allgemein und unpersönlich wieder, der Stil des Künstlers kam nur selten zum Ausdruck und die Künstler gaben sich (wenigstens in Arbeiten für jene Blätter und Anstalten) kaum mehr die Mühe einen eigenen Stil zu entwickeln. Gerade die besten Xylographen, z. B. Meisterholzschneider, wie die Fliegenden Blätter sie besaßen, wüteten da, sozusagen, am ärgsten. Sie lieferten Tafeln von oft wunderbarem graphischen Reiz, erzielten im Holzschnitt tonige Wirkungen, die man kaum für möglich gehalten hätte – aber die Künstler erkannten ihre Originale in den prächtigen Tonschnitten oft nicht mehr wieder. Der edle Stil des Faksimileschnitts, wie er seit Dürer geübt wurde und noch Moriz v. Schwinds Zeichnungen wiedergab, ging in jenem Dezennium geradezu verloren.

Cucuel fühlte sich in Berlin wohl, wurde von Bong und anderen mit Aufträgen überhäuft und war bald ein in Deutschland beliebter Illustrator, dessen delikate und elegante Art viele Verehrer gewann. Als er später zu malen begann und ausstellte, merkten wohl die wenigsten, daß sie es mit dem gleichen Künstler zu tun hatten, dessen zierliche, aber mehr aufs Kleine und Mondäne gerichtete Illustrationen sie in allen möglichen deutschen Zeitschriften bewundert hatten. Im Grunde ist die Entwicklung gerade dieses Künstlers vom Nurzeichner zum Nurmaler, der überhaupt kein Schwarzweiß mehr kennt, eine große psychologische Merkwürdigkeit – erklärlich vielleicht durch den endlichen Widerwillen gegen das, was jener lange Jahre durch unter Zwang und Hetze berufsmäßig als Brotarbeit hatte treiben müssen.

Zunächst freilich blieb unser Künstler noch Illustrator, ja er entwickelte eine ebenso reiche als vielseitige Tätigkeit in diesem Fach. Er schuf, außer für Bong, auch für J. J. Webers Verlag in Leipzig viele Zeichnungen, für die Leipziger Illustrierte Zeitung, für Über Land und Meer, für Das Buch für Alle, für Scherls

Tag, für die Berliner Illustrierte Zeitung, außerdem illustrierte er Romane, u. a. solche von Clara Viebig, Hanns v. Zobeltitz, Hanns v. Kahlenberg u. a. Was ein derartig produktiver und vielseitiger Zeichner nur schaffen kann an illustrativem Buchschmuck, Umschlagzeichnungen und Arbeiten für Reklame hat er in stets gleichbleibender Frische auch gemacht.

Schließlich engagierten ihn die Illustrated London News als ihren künstlerischen Korrespondenten auf dem Kontinent – eine Mission, die außerordentlich anstrengend, aber auch interessant und lohnend war. Sie führte ihn im Zickzack durch Europa, bald mußte er nach Paris oder London, bald nach Wien, nach Italien, bald irgend wohin in Deutschland reisen. Er war als zeichnerischer Berichterstatter bei König Edwards Besuch bei Kaiser Franz Josef in der österreichischen Hauptstadt zugegen und fehlte nicht, als König Edward, der Einkreiser, in Berlin seinen Neffen Wilhelm II. beehrte, auch nicht beim Begräbnis der Königin Viktoria. Er wohnte der Trauung des deutschen Kronprinzen mit Prinzessin Cäcilie bei, dem Besuch eines Burenführers – De Wet oder Krüger? Die ganze europäische Chronik dieser Epoche hat er als Illustrator geschrieben, oft unter unendlichen Schwierigkeiten, ohne richtigen Arbeitsraum, in Hotelzimmern usw. Die Blätter mußten mit den frühesten Expreßzügen nach London geschickt werden, so daß sie so bald als nur irgend möglich erscheinen konnten. Der Griffeljournalist arbeitete oft die ganzen Nächte durch, ja so manches Mal ununterbrochen drei Tage, um nur die gewünschten Zeichnungen fertigstellen zu können. Wie viele künstlerische Arbeit, die heute ganz einfach durch die Photographen ersetzt wird, ist durch diesen Stil der illustrierten Zeitungen verpufft worden – „schmählich vertan". Das Gros der Leser sah sie ja gar nicht, sah nur den dargestellten Gegenstand und diesen recht oft nur ganz ungefähr so, wie sich die Sache abgespielt. Man muß nur denken, wie wenig Zeit zum Skizzieren bleibt, wie der Zeichner alles im Gemerk aufheben und dann vielleicht einen gewaltigen Bruchteil aus der Phantasie ergänzen muß. Und heute sorgt ein Fingerdruck am Momentverschluß der photographischen Kamera dafür, daß ein derartiges Ereignis, bis in die letzten Nebensächlichkeiten, genau festgehalten wird und dies Verfahren, das in wenigen Stunden gebrauchsfähige Druckplatten liefert, sogar für den Kupferdruck, bedingt gar keinen Verbrauch von künstlerischer Eenergie und mühsam erworbenem Können!

Ein kleines Beispiel sei nach Cucuels eigenem Bericht erzählt, das dartut, wie leicht der stets gehetzte graphische Berichterstatter einmal „daneben hauen"

kann. Er hatte eines Tages aus London verspätet den telegraphischen Auftrag erhalten, die Szene zu zeichnen, wie dem deutschen Kaiser nach einer Erkrankung bei seinem ersten Erscheinen im Opernhause vom Publikum gehuldigt wird. Am nächsten Morgen sollte das Blatt nach London geschickt werden. Nun hatte aber leider das Ereignis bereits stattgefunden, und da keine Zeit mehr war, sich über Einzelheiten zu informieren, setzte sich Cucuel einfach hin, schöpfte seine Szene aus der Tiefe des Gemütes und zeichnete sie einfach, wie er sich die Geschichte vorstellte: der Kaiser stand da in seiner Hofloge und verbeugte sich vor dem huldigenden Publikum. Die Zeichnung wurde ganz nett und der Künstler war mit sich zufrieden, als er am nächsten Morgen um 6 Uhr seine Arbeit auf dem Bahnhof Friedrichstraße in den London-Vließingen-Expreßzug eingeworfen hatte. Das Bild erschien denn auch in den Illustrated London News, aber in Berlin wo Obersthofmarschall Graf Eulenburg und andere auf die Empfehlung des englischen Botschafters Grafen Lascelles hin, sonst sehr entgegengekommen war, nahm man ihm die Zeichnung gewaltig übel. Man war ja dort in Dingen der militärischen Etikette sehr genau und ein Major X. telephonierte den Künstler an, ob er denn je den Kaiser im Überrock, ohne Orden mit den Dienstgradabzeichen eines Leutnants in seiner Hofloge gesehen habe. „Es war fast eine Frage von Majestätsbeleidigung“ meinte der Maler, der als Amerikaner auf solche Dinge keinerlei Wert gelegt hatte. Das war es nun freilich nicht; es zeigt nur, wie leicht man sich bei derartig überbeschleunigter Arbeit verheddern kann. Und noch eins: daß der tüchtigste journalistische Zeichner von Dingen abhängt, die mit der Kunst nicht das mindeste zu tun haben. Vielleicht waren es auch gerade solche Dinge im Verein mit den Strapazen des Berufes, die Edward Cucuel nach und nach als Illustrator etwas berufsmüde machten.

Zunächst freilich hatte er das Glück, neue und fesselnde Aufträge zu bekommen. Er entschloß sich 1904 zu einer Reise um die Welt und da damals die Weltausstellung in St. Louis war, nahm er die Aufträge deutscher und englischer Zeitungen zu graphischer Berichterstattung über das Ereignis mit Vergnügen an. Wieder einmal überquerte er den Ozean. Er hatte übrigens in Berlin eine interessante und angenehme Zeit verbracht und war von den Behörden und Hofchargen in jeder Weise gefördert worden bei seiner vielseitigen Tätigkeit, die ihn mit den angesehensten Londoner und Pariser Zeitschriften, wie Scetch, Ladies Pictoral, mit L'Illustration und den amerikanischen Journalen Leslies Weekly und Scribners Magazine in Verbindung brachte. Doch lockte ihn nun die

fremde farbigere Welt, die er schauen sollte, nicht weniger und als er seiner Berichterstatterpflicht in St. Louis genügt hatte, ging's über den Pazifik und die Inseln von Hawai zunächst einmal nach Japan. Dies Land, das farbigste aller Länder, die er bisher gesehen, entzückte ihn, es war ihm Offenbarung in vielen Dingen und er blieb dort, nachdem er in Yokohama gelandet, fast ein Jahr. Er durchwanderte das ganze Land, das heute für den Maler noch Neuland bedeutet und vielleicht ist er hier auch innerlich erst zum Maler geworden, wenn er auch von dort zumeist nur Grisaillen mitgebracht hat, Szenen aus den reizenden Teehäusern usw., die dann in deutschen und englischen Zeitschriften veröffentlicht wurden. Wer darüber ein wenig eingehender nachdenkt, wird es zuletzt als ein recht merkwürdiges Problem empfinden, warum wohl unsere stoffarm gewordene abendländische Kunst – nicht zuletzt an Stoffnot ist sie auf ihren heutigen Tiefstand gekommen – warum sie sich ihre Motive nicht mehr im farbenreichen Osten gesucht hat. Entfernungen gibt es ja gar nicht mehr – die Ursache muß anderswo liegen. Zunächst am Fehlen einer Tradition, an die man anknüpfen könnte, besonders wenn man malen will. Die noch lebende japanische Kunst wird dem europäischen Maler ja immer fremd, ja feindlich gegenüberstehen. Sie kennt keine Perspektive, ja kein Kolorit außer in kunstgewerblichem Sinne, fremd ist ihr, was wir Ton nennen und auch was wir unter Naturtreue verstehen. Sie stilisiert immer, oft köstlich und wundervoll, mit feinstem Verständnis für die natürliche Unterlage. Aber was wir Natur nennen, kommt dort im Kunstwerk nicht unmittelbar zu Worte. Die menschliche Gestalt vor allem ist Formel, ist über- oder untertrieben, die Landschaft hart stilisiert. Die japanische Kunst kennt sozusagen keine Prosa, sie spricht sich immer in gebundener Rede aus. Die Welt der dortigen Erscheinungen könnte für unsere Kunstauffassungen nur ein ganz robustes und voraussetzungsloses Naturtalent erobern, ein Maler, der sich dort hinsetzte vor ein Motiv und zu malen anhübe ohne nach rechts und links zu sehen, ohne von Outomaro oder Hokusai oder Hieroshige zu wissen. Und dann käme er vielleicht auch nur der Landschaft bei, nicht den Menschen, die ja selber wieder durch Tracht und Gewohnheiten denaturalisiert sind. Das bloße Können hilft da nicht viel. Man vergegenwärtige sich nur, wie wenig z. B. das noch viel farbenreichere, prachtvollere und merkwürdigere Indien für ihre Kunst den Engländern gegeben hat, die dort doch ganz anders zu Hause sind, als Europäer in Japan. Das meiste, was man in englischen Ausstellungen an „indischen Bildern" zu sehen bekam und bekommt, ist mehr oder minder hübsche Maske-

Fächertanz in Nikko

Buddha-Tempel im Asakusapark in Tokio

rade. Wir sehen eben den Sphinx des asiatischen Ostens nicht auf den Grund der Seele und wenn z. B. der deutsche Snob sich ein paar Semester lang für buddhistische Weisheit begeistert, macht er sich bloß lächerlich. Denn er weiß nicht, daß man mit dem Buddhismus nur in Buddhas Heimat etwas anfangen kann. Bei uns im europäischen Norden wird aus der Sache wenig vertrauenerweckende Pose. Jedenfalls hat Cucuel trotz aller Malersehnsucht, die er heute noch nach dem Lande der Kirschblüte im Busen trägt, außer sehr lebendigen und realistischen Illustrationen wenig aus Japan nach Hause gebracht, ganz weniges, was farbig ist. Man müßte dazu wohl erst den Stil finden, einen Stil, der mit dem Ölfarbennaturalismus unserer Malerei, mit unserer gewissenhaften Intensität des Sehens und Schwere der Wiedergabe wenig gemein hätte. Edward Cucuel selbst meint, er habe nie auch nur annähernd Gemälde gesehen, welche den Motiven und Möglichkeiten einigermaßen gerecht wurden, die man dort jeden Augenblick wahrnimmt. Vielleicht ist sein „heißer Wunsch" einmal etliche Jahre lang die wunderbar malerischen Szenen aus den Yoshiwaras, die entzückenden geschminkten Geishas in ihren prachtvollen Kostümen vor den Gästen eines Banketts im Mayle Club zu Tokio zu malen. Man denke nur an die Aufgabe, mit unseren malerischen Mitteln einen Flor von Frauen darzustellen, deren Gesichter schematisch zu Maskenstarre geschminkt sind, geschminkt in einem Weiß und Rot, das absolut nicht zu dem feinen Bronzeton der Haut jener Rasse stimmt. Wie schon gesagt, mag die japanische Landschaft, von den einheimischen Künstlern nur nach der formalen Seite hin ausgeschöpft, auch dem weißen Maler dankbarere Möglichkeiten bieten. Der herrliche Herbst, der wunderbar zarte Frühling, nicht umsonst eine Zeit der Feste dort, bergen für den Maler unendliche Reize, zumal in Kioto, dem Inland-Meer und Nagasaki. Cucuel riß sich damals mit schwerem Herzen von Japan los, wanderte weiter nach China, durch die Straits nach Ceylon, wo er sich einige Zeit aufhielt. Und dann ging es über indische Häfen durchs Rote, durchs Mittelländische Meer wieder nach Paris.

Der Illustrationen war er nun müde und fing zu malen an. Zunächst nicht auf lange. Ein einmal erfolgreich betriebener Beruf läßt einen arbeitsfreudigen Menschen so schnell nicht wieder los und so trieb ihn, 1906, die Erdbebenkatastrophe von 1906 noch einmal nach San Franzisko. Ein Jahr später ist er nach München übergesiedelt und hier fand er für immer seine Heimat.

Denn hier fand er auch seinen Weg und seinen Stil. Ein eigenartiges gemeinsames Streben nach Farbigkeit, nach freier großzügiger Darstellung, die sich manch-

mal in phantastischen Formaten auslebte, hatte damals in der Künstlervereinigung „Die Scholle“ eine Anzahl sonst heterogener Elemente zusammengeführt. Führer waren zwei: Fritz Erler, das große, in überlegenem Sinne dekorative Talent, Stilist auch in der Farbe und Leo Putz, der vollsäftige, lebenskräftige Südtiroler, ein Maler blühender Sinnlichkeit, Meister des breitesten Strichs, der als Allaprimatechniker weit noch über alles hinausging, was Leibls Nachfolger geleistet hatte. An ihn – man möchte sagen: seltsamerweise – schloß sich der ehemahlige Graphiker Edward Cucuel an und Putz fand Interesse an dem liebenswürdigen Amerikaner, der ein Arbeitsgenie war, wie er selbst. Im Jahre 1909 wurde Cucuel Schüler des anderen, Schüler natürlich in einem anderen, als dem gewöhnlichen Sinne, denn er konnte schon etwas Beträchtliches, hatte nicht nur vieler Herren Länder, sondern auch schon vieler Länder Kunst gesehen, beherrschte die Form und brauchte nur mehr die Farbe. Die beiden siedelten sich im Sommer in Schloß Hartmannsdorf beim Chiemsee in Oberbayern an, in reizender Gegend, wo sie nicht weniger als fünf Seen in nächster Nähe hatten. Vier Sommer weilten sie dort, Sommer, die sie bis in den Herbst hinein verlängerten. Dort malten die beiden, Staffelei an Staffelei nach denselben Motiven und es war nicht bloß leeres Malerhandwerk, was sie trieben. Putz korrigierte seinen Freund und Schüler unermüdlich, klärte ihn auf über seine Prinzipien der Komposition und des Kolorits und er, der Nurmaler, auf dessen Bildern nie einer den Willen nach einem Umriß, das Suchen nach einer Modellierung finden wird, lehrte Cucuel jetzt, ganz als Maler zu sehen und nicht mehr als Illustrator. Das war ein schwieriger Übergang nach zwanzig Jahren illustrativer Tätigkeit und Cucuel hat ihn so vollkommen überwunden, daß es ihm heute vielleicht sehr schwierig wäre, wieder graphisch tätig zu sein. Die gegebene Art des Studiums und der Meister, der sie vermittelte, Leo Putz, waren dazu die denkbar besten. Sie fochten beide geradezu Wettkämpfe aus beim Malen und hielten die drei Modelle, die sie mitgenommen hatten, ständig in Atem. Putz wa ebenfalls einer von denen, die nicht müde werden und oft malten sie an zwei oder drei Motiven im Tag – am einen des Morgens, am zweiten nachmittags und oft genug auch abends noch an einer Skizze. Es war ein Training, der nicht bloß Kraft und Willen schulte, sondern unsere Maler auch zu einem Können führte, das für Lebenszeit erhalten wird. Ihre Freilichtakte, ein Studium, das ja wohl am meisten Cucuels heutige Malerei beeinflussen sollte, malte sie auf einer ganz verwachsenen Insel in einem der Seen, die nur für sie erreichbar war. Dort arbeiteten sie von 8 Uhr morgens bis

6 oder 7 Uhr abends, nahmen ihr Mahl auf der Insel, wo sie in einem kleinen Holzhäuschen bei schlechtem Wetter schützendes Obdach fanden. Spät abends kamen sie im Boote zurück, müde, aber glücklich. Es war eine Zeit des Schaffens rein um der Arbeit willen, die ihren Lohn in sich trug, der Gedanke an Handel und Verdienst, an das „Bild", an das Publikum, Ausstellungen und Kollegen war ausgeschaltet. Solche Studiensommer mögen in so manchen echten Künstlers Leben das reinste und echteste Glück bedeuten.

Der Herbst überraschte die beiden manchmal sehr plötzlich, wie das seine Gepflogenheit im bayrischen Hochland ist: sonnige Tage, dann plötzliche Trübung und Regen – und wenn dieser nachläßt, ist's kalt und es fallen die Blätter – oft über Nacht. Das letztere ist den beiden Malern mehrmals passiert; sie ließen sich aber nicht irremachen, wenn es sich um eine begonnene Arbeit handelte und wenn ihnen die Zweige zu kahl wurden, banden sie ganze Mengen abgefallener Blätter wieder an diesen fest, um sich notdürftig so die goldige Herbststimmung im Laubwerk zu erhalten und ihre Bilder beenden zu können. Was für ein fröhliches, glückliches Schaffen ist in dieser Art von Arbeit bedingt! Putz hat mit solcher Arbeitsfreude gar manchen seiner Brüder von der „Scholle" stark beeinflußt – sie war eigentlich das, was an den Ausstellungen dieser Gruppe auch dem Unvorbereiteten am ersten auffiel. Da war nichts für den Kunsthändler gemacht und keine Rücksicht auf die Meinung des Spießers genommen. Und alle Wagnis erschien selbstverständlich, nicht wie ein gewaltsam riskiertes Kunststück. Daß diese Künstlergruppe, zu der kein Minderwertiger Zutritt fand, nicht zu voller Auswirkung kam, ist ein merkwürdiges Ding in der Entwicklung unserer Kunst. Sie war Notwendigkeit, als sie entstand und ganz plötzlich, ohne weitere Kreise mitzureißen, erlosch ihre Kraft, die „Scholle" fiel in Einzelerscheinungen auseinander. Waren da persönliche Divergenzen schuld, oder war die Zeit so plötzlich eine andere geworden – will sagen, kam die „Scholle" zu spät, um sich zu einer großen Schule auszuwachsen? Die Zeit der Staffelei-, des Ausstellungsbildes war, so sonderbar es klingt, wenigstens auf einige Zeit vorüber, sei es nun durch die gewalttätige Willkürlichkeit der Mode, sei es au echten und tiefen Gründen. Wer ein wenig in den Kunstbetrieb und den Markt der heutigen Zeit hineinsieht, wird einiges von dem gewaltigen Absturz jener Dinge – er offenbart sich so ganz erst seit ein paar Jahren – wohl ahnen! Man muß sich daran erinnern, daß Jahrtausende ohne jene, uns heute unentbehrlich dünkende Dinge auskamen, daß aber sagenhafte Erinnerungen – man denke nur an die Geschichten von Zeuxis,

Parrhasius und Apelles – doch ihre frühere Existenz voraussetzen lassen. Das Tafelbild im heutigen Sinne stammt ja kaum aus dem Anfange des Trecento. Vielleicht stehen auch wir mit unseren veränderten und ganz ungeklärten sozialen Begriffen auch vor einer „bilderlosen Zeit", die Kunst nur als einen der breiten Öffentlichkeit dienende Macht kennen wird. Dazu müßte sie freilich groß und rein sein und nicht phrasentoll und zerstörungswütig.

Diese Abschweifung war nur erlaubt, weil auf das Imsandeverlaufen der Schollebewegung hingewiesen werden mußte. Damals, als Edward Cucuel an der Hand von Leo Putz in die Arena trat, war von solchen Dingen noch nicht entfernt die Rede und auch heute sind die Ausstellungen noch übervoll. Bloß die Durchschnittswerte und die Teilnahme gerade der Urteilsfähigen sinken rapide und wer nach Verkauf und Handel frägt, macht betrübliche Erfahrungen.

Als alter „Pariser" stellte Cucuel zum ersten Male auch in Paris aus und zwar 1912 in der Société National des Beaux Arts, den sogenannten Marsfeldsalon. Und zwar mit Erfolg. Er schickte die beiden Bilder „Der Tub" und „Herbstblätter". „Der Tub", das vielausgestellte Bild, kam auch in amerikanische Ausstellungen, wie das Carnegie Institut in Pittsburg, die Pennsylvania-Akademie in Philadelphia, das Art Institute in Chicago, die Panama-Pazific-Ausstellung 1915, ins Detroit Museum of Art, das Toronto Museum und das Rochester N. Y. Museum. Es stellt eine kauernde Schöne in einer Gummibadewanne dar, saftig, fleischig und hell gemalt, eine höchst bemerkenswerte Arbeit für einen, der drei Jahre vorher noch Graphiker gewesen und den Pinsel fast nur für Grisaillen oder zum Kolorieren von Illustrationen in die Hand genommen. Der Raum ist voll und farbig ausgefüllt, wie es ja auch ein Kompositionsgrundsatz von Cucuels Freund und Lehrmeister Putz gewesen. Eine breite Ruhe und feste Sicherheit gibt dem Ganzen die Signatur. Anders wieder – nur nicht in bezug auf die malerischen Haupteigenschaften – die „Herbstblätter". Ein dralles Mädchen, in schmuckem Sommerhut – sitzt an einem mit Wein und Früchten gedeckten Vespertisch und die herbstgoldenen Blätter eines Kastanienbaumes über ihr reichen fast auf sie herab. Alles Farbe, Leben und Fröhlichkeit. Das Blatt erschien in der Münchener Jugend. Das waren zwei starke und frische Arbeiten für einen Debütanten, von der typischen Ängstlichkeit dessen, der sich zum ersten Male an „Bilder" wagt, war nichts zu spüren.

Im nächsten Jahre stellte Cucuel in einer Frühjahrsausstellung der Münchener Sezession aus, auf einer jener Ausstellungen, welche die heitersten und frischesten

in der bayrischen Kunstmetropole zu sein pflegten und er fiel auf durch den gesunden, resoluten Zug seiner Art. Man sprach vor seinen Arbeiten wohl auch den Namen „Putz“ aus – aber Putz war eben keiner, dem man nahe kam, ohne selbst etwas zu sein. Damals sandte der Maler, den übrigens inzwischen jene Pariser Künstlerkoporation zum Associé gewählt hätte – was ihre beste Art der Auszeichnung war – wieder zwei Bilder „Sekt“ und „Die Freundinnen“. Das erstere ist sehr bekannt geworden. Es stellt eine hochblonde Schöne dar, im Zimmer, an einem Tisch mit Sektkelch und Rosenstrauch sitzend, ein blinkender Champagnerkühler markiert den Vordergrund. Das Gesicht des Dämchens liegt im Halbschatten, sie trägt ein längsgestreiftes, schwarz und weißes Kleid. Durchaus kein Bacchanale, wie der Titel vermuten ließe. Alles Bacchische ist – von den Attributen: Flasche und Glas abgesehen, auf das Gesicht der einsamen „Zecherin“ konzentriert. Nicht einmal ein zweites Glas verrät einen augenblicklich abwesenden Gefährten. Aber eine leichte, weltentrückte Fröhlichkeit liegt auf dem hübschen Gesicht, jenes gewisse unmotivierte Vergnügt- und Verträumtsein, das auf dem Grunde der Schaumweinkelche schlummert. Kopf und Kleid sind besonders gut gemalt und die Komposition erfüllt mit ihren gedrungenen Massen wieder restlos den Raum. Dies Bild, das sich heute zu Philadelphia in Privatbesitz befindet und durch Reproduktionen sehr bekannt geworden ist, hat eigentlich Cucuels Ruf so recht begründet. Es war auch auf einer Ausstellung in San Franzisko, wo es eine silberne Medaille erhielt. Cucuel war „der Frauenmaler“ geworden, der er heute noch ist, der immer neue Versionen findet, weibliche Anmut zu zeigen, nicht bloß, was die Bildidee, auch was die malerische Auffassung betrifft. Seine Art war damals noch von der etwas schwereren Solidität, welche den deutschen Einschlag in seiner Kunst bedeutet. Er ist nicht minder gediegen heute, aber doch wohl lichter und luftiger, vermeidet meist das Interieur, oder läßt es ganz von Licht durchflutet sein und gewinnt dem freien Licht täglich neue Wirkungen ab. Sein eigentliches Atelier ist heute, wie gesagt, der Starnberger See. Auf seinen Bildern von damals – um 1913 herum – finden sich auch auf richtigen Freilichtbildern noch schwere, tiefe Töne, wie in der Szene „Weiß-Wein, die zwei Freundinnen beim Frühstück zeigt; die eine hat der goldene Trank schon müde und schwerfällig gemacht und sie birgt sich untern Sonnenschirm mit trüben Gedanken. Die zweite ist munter und ein wenig bespitzt. Dem Stilleben zuliebe – ein gedeckter Tisch ist ja immer in dieser Hinsicht besonders dankbar – malte Edward Cucuel oft genug solche Szenen bei Tee und Mahl und

schäumenden Champagnerkelchen – selten tut er Männern die Ehre an, sie dabei in den Kreis seiner schönen Damen aufzunehmen. Öfter geschah dies in jener früheren Zeit – nicht immer zum Vorteil des Bildes. Das Weib ist, richtig gesehen, fast immer ein dankbares Objekt für den Maler, auch der Mann vielleicht – nicht aber der „Herr". Die Dame und das Dämchen besitzt hunderttausend Erscheinungsformen – der „Herr" ist und bleibt der schablonisierte Gesellschaftsmensch, dem die Kleidung bis aufs letzte genau vorgeschrieben ist, der seine Persönlichkeit nicht affichieren, der kaum Haar- oder Bartschnitt nach persönlichem Gefallen wählen darf. In einem Kreis von Damen gilt er nur, wenn man ihn hört – gesehen wird er eigentlich überhaupt nicht. Im Bilde darf er nicht schön sein – ist er häßlich, so wird sofort seine Häßlichkeit zur Pointe und man frägt nach einem „Warum?" Am besten geht ein hübsches Dutzendgesicht, das aber ist nicht des Malens wert. Was die Darstellung der Herrenwelt im Gemälde angeht, versteht man beinahe den, ach so banausischen Standpunkt des Amerikaners: er kauft, wie gesagt, nicht leicht Figurenbilder, weil er sich sagt: „Was gehen mich diese Leute an, ich kenne sie nicht." Bei Frauen macht er eine Ausnahme – sie sind ihm ganz im allgemeinen die Blumen und Zierden der Schöpfung und sie mag er manchmal sogar gemalt. Vermutlich am liebsten auch als Dutzendphysiognomien, denn da kann die Frage nach Nam' und Art am wenigsten aufkommen. Übrigens hat Edward Cucuel bei seinen Landsleuten, die ihn als Landschafter wohl zu schätzen wissen, auch als Frauenmaler nicht die großen Erfolge gehabt, die ihm im alten Europa zuteil wurden. Wenigstens nicht, was Verkäufe angeht – und ob der Durchschnitts-Amerikaner in anderer Beziehung, als der vom Geldbeutel zu Geldbeutel, heute schon Beziehungen zur Kunst hat, wissen wir kaum. Wahrscheinlich ist es nicht.

Ein paar Bilder „mit Herrn" sind aus Cucuels früherer Malerzeit trotz alledem bekannt. Eins davon, hier wiedergegeben, heißt „Der Abschied". Ein „Abschiedssouper" – nicht so übermütig, wie das von Artur Schnitzler. Eine Dame und ein Herr. Man sieht die erstere, die in großer Abendtoilette ist, von rückwärts und von ihren Zügen ist nur ein wenig von Schläfe und Wange sichtbar. Trotzdem erkennt man, daß tiefer Ernst sie befangen hat. Sie ist beschäftigt, den linken Handschuh zuzuknöpfen und blickt, versonnen oder schmollend, vor sich nieder. Mit vollem Blick, stark interessiert, schaut ihr Partner auf sie. Noch ein paar Augenblicke und dann geben sie sich die Hände: es war einmal!

Weniger novellistisch zugespitzt ist ein anderes Bild, sicher aus gleicher Zeit: ein Herr und zwei Damen. Die eine, von rückwärts gesehen, ist fast direkt aus obigem Bilde genommen. Die andere, im Hut und vielleicht mehr Dämchen als Dame, läßt ihre Augen spielen. Der Herr schaut sozusagen an der Szene vorbei und nimmt scheinbar wenig Teil an ihr. Das Bild heißt auch ganz neutral „Nach dem Souper". Diese beiden Sachen sind nicht typische Genrebilder, wie sie die ältere deutsche Schule schuf, sie atmen aber auch noch nicht jene leichte bedingungslose Daseinslust, die Cucuels heutige Arbeiten kennzeichnet. Es liegt noch die Schwere der künstlerischen Art von damals in der ganzen Aufmachung, in dem weiten Umfang der angewandten Tonwerte und der reichlichen Verwendung tiefer Töne und starker Kontraste. Für die damalige Zeit waren auch diese Bilder schon sehr locker und leicht gemalt. Im übrigen fürchtete man sich auch noch nicht vor dunklen Tönen und stellte wohl auch eine dunkle Figur gegen Hell ins Freie. Es bleibt ja auch in Wahrheit eine fable convenue der malerischen Mode, wenn die Menschen behaupten, im vollen Licht überhaupt keine tiefen, kaum Mitteltöne sehen zu wollen. Nur ist es viel leichter, starke Dunkelheiten im Freilichtbild von vornherein in eine hellere Skala zu übersetzen und viel schwerer, die wirklich gesehenen Valeurs dunkler Gewänder und anderer Tiefen zu der umgebenden Lichtfülle zu stimmen, so daß beides, hell und dunkel in gleichem Grade zu seinem Rechte kommt.

Gerade das letztere Problem hat sich Edward Cucuel übrigens in einem schon 1912 gemalten Bilde, in einem Porträt (Fräulein M.) gestellt. Da steht die ganze Figur in dunklem Kleid gegen eine helle Wand und es fehlt dem erstaunlich flott und einfach gemalten Bilde durchaus nicht an Luft. Auch spätere „Pleinairbildnisse" sind durchaus nicht ängstlich auf eine lichte Skala aufgebaut und kräftige Dunkelheiten sind gewagt – so z. B. in dem Porträt „Winter" von 1916, wo die vor einer Schneefläche stehende Dame zwar eine helle Feh-Jacke anhat, zum dunklen Hut und Haar aber einen tiefdunklen Pelzkragen. Und gerade dies Wagnis gibt dem Bilde seinen Reiz, einem Bildnis, das übrigens in des Malers Werk nicht das einzige seiner Art ist. Ein anderes stellt eine Dame in dunklem Pelze dar. Die Porträtmalerei reizt ihn überhaupt und zwar eine Bildnismalerei rein künstlerischen Stils, ohne Gravität und repräsentatives Wesen, ohne die Betonung: „Ich bin ähnlich". Er sucht sogar vielleicht nach einer ausgedehnten Tätigkeit in diesem Fach des „Bildnisses im Milieu", das vom Menschen mehr gibt, als ein photographisches Konterfei. In solchem Sinne hat er seine jetzige

Frau gemalt, die auch unter ihrem Mädchennamen Lotte v. Marcard als Malerin sich schon einen guten Namen gemacht hatte. Sie malt Blumen und andere Stillleben und frische, leuchtende, freudige Farben sind ihre Besonderheit. Cucuels Bildnis stellt die Dame mit träumerischem, versonnenem Ausdruck dar und führte auch wohl einst den Titel „Sehnsucht". Trotzdem handelt es sich – das Bild ist in diesem Buche farbig wiedergegeben – um ein richtiges Porträt, dem weder die Ähnlichkeit fehlt, noch die zwanglose Gebärde, oder, wie man's nennen will, was die Klasse andeutet. Sie sitzt auf einer Gartenbank am See, verträumt landeinwärts schauend. Das Bild – der Toilette nach mag es noch in der Vorkriegszeit gemalt sein – ist ungewöhnlich ruhig im Ton gehalten und so zwanglos in der Stellung, als hätte die Nichtsahnende ein Momentphotograph „geknipst". Man könnte sich wohl denken, daß derlei Bildnisse, die auch schöne Bilder sind, einen breiteren Liebhaberkreis fänden, Porträte im Innenraum, im Garten, in bevorzugter Landschaft, vielleicht auch in einer Zufallsumgebung, an die man sich gerne erinnert. Ein paarmal hat Cucuel seinen Vater gemalt, zweimal wenigstens sein Töchterchen aus erster Ehe. Das eine Mal sitzt dieses – noch halbwüchsig – vor dem gedeckten Frühstückstische auf der Bank, den Kopf auf die Hand gestützt. Ganz ein Bild! Das zweite Bildnis zeigt die junge Dame im Beruf – sie ist Tänzerin geworden – und ihr Vater stellte sie dar in farbig-phantastischem Tanzkleide, nur als Silhouette mit einer Andeutung von Bodenschatten auf lichter Leinwand. Vielleicht hat Edward Cucuel wertvollere Werke geschaffen – vielleicht! – aber sicher keins, das sein Vermögen, eine Erscheinung im Fluge zu haschen und verblüffend schnell und sicher festzuhalten, gleich glücklich dokumentiert. Da ist kaum ein Strich gebessert, oder nur suchend und langsam gezogen. Er beherrscht alles, was Form heißt, souverän und wenn er sucht, werden es nur rasch wechselnde und schwer zueinander in Beziehung zu bringende Farben sein. Ähnlich schnell geschaffen mag der hier farbig wiedergegebene Kopf einer blonden Dame von schnittigem germanischen Profil sein. Früher hätte man das wohl impressionistisch geheißen – aber unser Künstler hat nie auf einen „ismus" geschworen. In seiner künstlerischen Art ist, von den ersten befangenen illustrativen Zeichnungen bis zu seinem heutigen Freilichtstil, alles naturnotwendige Entwicklung gewesen, Entwicklung mit Zwischenstufen und kleinen Abweichungen, wie man sie an jedem wird beobachten können, der an sich arbeitet und gelegentlich einmal Angst bekommt, er könne in eine Manier verfallen.

Riksha-Restaurant in Kioto

Edward Cucuel vor der Staffelei

Im Schwarzweiß unserer Reproduktionen fallen da z. B. – in Wahrheit sind sie stark farbig – zwei Bilder einzelner Dämchen auf, die den Versuch zu einer „neuen Richtung" bedeuten könnten. Sie sind aber 1921 gemalt, mitten zwischen den sonnigsten und farbigsten Dingen, die der Maler nur zu geben hatte. Beide Bilder schildern Damen im Hut; die eine sitzt auf einem Diwan und schminkt sich vor einem kleinen Taschenspiegel die Lippen, die andere sitzt, ihre Zigarette rauchend, in einem Kaffeehaus vor ihrem Glase Absynth. Man geht wohl nicht irre, wenn man annimmt, daß die Motive bei einem Abstecher nach Paris erhascht wurden. Dort hatte der Künstler ja eine Wohnung und das Mißgeschick wollte es, daß er da durch Wohnungsnot usw., obwohl Amerikaner, seine ganze bewegliche Habe verloren hat. Erst vor kurzem, im Frühsommer 1924 brachte ihn eine neue Fahrt wieder an die Seine, wo er doch wenigstens etwas mehr Kunst, als bei uns im daniederliegenden Deutschland zu sehen bekam. Stagnation fand er auch dort, diese merkwürdige Stagnation, die unmittelbar einer Hochblüte folgte, und die außer aus rein menschlichen Motiven ihren Grund wohl darin finden mag, daß ein Übermaß von Theorie und Literatur, d. h. von Phrasen, das gesunde Leben der Kunst vergiftet hat. Man hat aus einer reinen Empfindungssache eine Wissenschaft mit Dogmen und einen „„Syllabus" verbotener Bestrebungen gemacht; in Wahrheit doch wohl nur, um geschäftliche Monopole daraus zu entwickeln. Aber wenn eine kommende Selbstbefreiung sicher ist, ist es die der Kunst! Es sei denn, daß die Kultur des Abendlandes wirklich untergeht und den abstrakten Velleitäten des Ostens Platz macht!

Um noch einmal auf Cucuels Porträtmalerei zu kommen: ein großer Teil seiner Gemälde hat Bildniswert, die Meister jedenfalls, die eine einzelne Frauengestalt darstellen. Das ist durch seine ganze Arbeitsweise bedingt. Er sucht die Anmut immer in der Wahrheit und diese wiederum in der „auf Anhieb" erfaßten Wiedergabe des Wirklichen. Seine Gestalten auf der Leinwand sind so, wie er sie in der Natur – und zwar zu neun Zehnteln im freien Licht gesehen hat. Es mag nicht ganz leicht sein, ihm Modell zu stehen. Die leicht oder nicht bekleideten Frauen, die er malt, müssen Sonnenhitze und Mückenplage ebenso ertragen können, wie in unserm oft schon recht früh beginnenden Herbst eine rauhe und kalte Luft und müssen lange aushalten. Kennt er doch selbst im Schaffen keine Ermüdung, läßt sich nicht stören und malt am liebsten ein Stück in einem Zuge fertig. Würde er sich ganz der Bildnismalerei widmen und mit anspruchsvolleren Bestellerinnen rechnen lernen müssen – er müßte wohl auch seine Arbeitsweise

umorganisieren. Nicht was das künstlerische Glaubensbekenntnis angeht, wohl aber im Tempo. Er wären wohl nicht allzu viele, die den Reiz eines solchen, im Fluge festgehaltenen, durch und durch von persönlichem Impuls des Malers durchtränkten und samt der Umwelt als Einheit gefaßten Konterfeis zu würdigen wüßten. Die das könnten, die hätten dann aber auch ein Porträt, das sie nach Jahrzehnten nicht fremd und unwirklich ansähe, sondern eins, das ihnen treue und überzeugende Rechenschaft ablegte von einem vergangenen Tag, das jederzeit einen erlebten Moment heraufbeschwören würde in Licht und Schönheit. Und bei Cucuels Art wird gerade das schnell nach dem Eindruck gemalte Bildnis auch so recht wieder ein Bild. Man sehe den (farbig hier wiedergegebenen) Kopf einer blonden Dame (Gräfin v. A.) – das ist so breit und stürmisch auf die Leinwand gebracht, daß wohl keiner auf der ganzen Tafel auch nur einen entbehrlichen Pinselstrich ausfindig machen könnte. Aber mehr, in Wahrheit mehr, könnte auch der subtilst ausgepinselte Porträtkopf kaum geben. Dies germanische Frauenbildnis steht wohl mit in allererster Reihe unter Cucuels Arbeiten – wenigstens als Wertmesser für Talent und Können! Ein Porträt, das ganz Bild geworden ist, ist das der anmutigen Dame mit den Stockrosen – „The Pink Hollyhocks" war der englische Titel! Hier ist etwas, wie eine in Worten kaum auszudeutende Harmonie zwischen der mädchenhaften Erscheinung und den Blüten, ein malerisches Zusammenspiel, das dem Bilde fast etwas Rokokohaftes verleiht – nicht durch eine Absicht, nur durch die Treue der flüchtigen Wiedergabe. Namentlich in Cucuels späteren Bildern hat man oft den Eindruck, daß ihr malerischer Stil ganz speziell durch die Lust an der betreffenden Arbeit bestimmt wird, daß sie ganz von der Mühe entlastet erscheinen, welche die Bewältigung eines technischen Problems dem Maler auferlegt. Mit jedem Jahre wurde seine Art in dieser Beziehung freier, fröhlicher könnte man sagen. Das in harter, fast nüchterner Arbeit damals mit Putz erzwungene und errungene Können ist da nicht mehr bloß Mittel, eine bestimmte Qualität zu erreichen, es wird zum selbstverständlichen Ausdrucksmittel der künstlerischen Individualität. Vielleicht führt jede auf starker und ehrlicher Arbeit beruhende Entwicklung in dieser Art den Maler vom Schweren zum Leichten. Es ist ja ein altes witziges Künstlerwort, daß das Schwierigste beim Malen das Weglassen sei. Diesen Fortschritt im Weglassen des Unwesentlichen, in der Auflockerung seiner Flächen, kann man in Cucuels ganzem Werdegang verfolgen.

Nach den erwähnten mit Leo Putz in Hartmannsberg durchlebten Studienjahren verbrachte er eine Reihe von Malsommern am bayrischen Ammersee, einem See, der es den Münchener Malern merkwürdigerweise mehr angetan hat, als der in vielem schönere und dazu an vielseitigem Leben reichere, bequemer zugängliche Würmsee. Der Ammersee lockte besonders die Maler der Scholle an, die dort freilich weniger das Wasser und die Lichtfülle des darüber gebreiteten Himmels aufsuchten, als das reicher variierte Gelände seiner meist flacheren Ufer und eine gewisse ländliche Ursprünglichkeit. Starnberg mit dem Würmsee ist ein Stück München. Von 1914–1918 hat Edward Cucuel in Holzhausen am Ammersee gearbeitet, wo eine Reihe von Malern, wie Fritz Erler, Münzer, Thöny usw. ihr Zelt aufgeschlagen haben. Unser Künstler hatte da das wunderschöne Besitztum von Banfield von 24 Morgen Größe zur Verfügung, einen Malplatz mit Wald und Seeufer, in dem er Badeakte und Waldmotive nach Herzenslust malen konnte. Auch seine luftigen und mondänen Mädchengestalten, am Ufer liegend, oder im Kahn, brachte er dort schon gerne aufs Bild – es handelte sich ja nur um eine Fortsetzung der Arbeit von Hartmannsberg, nur mit weiterem Horizont, freilich aber zugleich um ein langsames Sichfreimachen von der mächtig beeinflussenden Art des Freundes, Meisters und Studiengenossen. Man muß nicht vergessen: der malerische Stil von Leo Putz war etwas Abgeschlossenes und in seiner Art Vollkommenes und wer so lange und so intensiv mit ihm gearbeitet hatte, kam von diesen Einflüssen so leicht nicht los. So spürte man sie denn auch etliche Jahre an den Bildern von Edward Cucuel, spürte die breite, saftige Primamalerei, die Lust an vollen Farbklängen, die ruhige Bestimmtheit, mit der sich Ton gegen Ton absetzt. Spürte auch ein wenig germanische Schwere in der Auffassung eines Körpers. „Schwere" in diesem Sinn ist nicht ein Fehler, sondern einfach eine typische Eigenschaft. Auch die größten deutschen Maler sind selten ganz von ihr frei geworden, ja sie wuchtet, irgendwie aus der Tiefe des Blutes durch Vererbung heraufgekommen, manchmal recht deutlich auch in Werken ganz großer französischer und angelsächsischer Maler. Das, was hier gemeint ist, mag es sein, was uns Deutsche einen Velasquez, einen Rubens als wesensverwandt empfinden läßt, was oft in einem Tintoretto, ja auch in Tizianschen Porträten lebendig wird, was in neuerer Zeit selbst aus dem, zu den Impressionisten gezählten Manet hinüberwirkte auf die Whistler, Sargent, die Schotten von Glasgow usw. Es ist das feste Zumalen einer Fläche – tonig oder derb! – das Weglassen des Entbehrlichen und starke Akzentuieren des Wesentlichen – auch in der Bestimmung der Form!

Bei Putz, Cucuel und etlichen von Putz' näheren Freunden hatte sich durch jene Bestrebungen – sie mögen in Worten hier nicht zureichend gekennzeichnet sein – ein sehr klarer und gediegener Stil herausgebildet, entwicklungsfähig und hindeutend auf neue Wege. Der Krieg hat diese Entwicklungen vielfach aufgehalten und durch seine ungeheuerlichen psychischen und kulturellen Erregungen, durch Leid und Not, durch den verschütteten Markt und den verrammelten Verkehr mit der Kunst des Auslandes ganz andere, als rein malerische Fragen der Kunst vielfach in den Vordergrund treten lassen. Man kam ja im Expressionismus dazu, den Begriff „Malerei", wie wir ihn seit dem Quattrocento überkommen haben, überhaupt zu verneinen.

Edward Cucuel in seiner positiven und sicheren Künstlerindividualität hat sich nie von außen her auf solche Wege locken lassen. Er entwickelte sich von innen heraus, ein wenig kam der französische Anteil an seinem Blut zu den Errungenschaften seiner deutschen Studienzeit und nicht zuletzt auch sein Besitz an formalem Können, das er sich vordem in den Pariser Akademikerjahren geholt. Dieser Besitz machte es ihm leicht, das zu werden, was merkwürdigerweise so wenige deutsche Maler werden können, oder wollen – ein Schilderer der Frau, der sinnlich anmutigen, eleganten, blumenhaft im Leben stehenden Frau. Man nimmt den Kampf um dies Ziel schon recht bald wahr in seinen Bildern, recht bald nach seiner Trennung von Putz, ja vielleicht auch schon in etwas früher gemalten Frauenakten im Innenraum oder Bildern mit Frauen im Kahn. Solche Kraftproben sind schon „Der gelbe Pantoffel" von 1913, die Tafeln „Am Ammersee", „Auf dem Schloßteich", die wohl um die gleiche Zeit entstanden sind. Man fühlt an diesen Dingen noch ein wenig die Anspannung zur Arbeit, den Willen zum Bild. Wenn Cucuel heute das gleiche macht, so wird es leichter, selbstverständlicher, wird so, wie wenn es eben gar nicht anders hätte werden können. Und das ist nun erst recht wieder Ergebnis angespanntester Arbeit, welcher der Künstler unerbittlich gegen sich selbst Tag um Tag widmet, eine Arbeit, die ihm Lebenszweck und Lebensgenuß bedeutet und die er nur hin und wieder unterbricht, wenn ihm die Nerven streiken. Dann geht er wohl fort, um wieder einmal ganz neue Eindrücke aufzunehmen. So war er nach dem Kriege in Neuyork – ein Aufenthalt, den er auch künstlerisch ausnützte, war nach den letzten arbeitsreichen Jahren in Paris, im Rheinischen Industriegebiet, in Hamburg usw. Er fand künstlerische Offenbarungen in einer Welt, die jener seiner heiteren Lebenslust diametral entgegengesetzt zu liegen scheint und es kann

wohl sein, daß er einmal die Welt mit Arbeiten aus jenen Erscheinungskreisen überrascht, die sie jedem anderen eher zugetraut hätte, als ihm. Denn der beinahe Fünfzigjährige fühlt sich künstlerisch jung und sucht noch nach den wertvollsten Tiefen seiner Individualität.

Nur durch das mit eisernem Willen betriebene Ausnutzen einer jeden „trockenen" Stunde brachte er es in diesen Sommern zu dem verblüffenden Reichtum an heiteren Freilichtbildern, den er bietet. Zwingt ihn der Regen oder eine Kälte, der auch seine tapfersten Modelle nicht gewachsen sind, zu einer Unterbrechung, so flüchtet er ins Haus und auch da ist ihm jeder Winkel seines ziemlich engen Sommerheims zur Arbeit recht. Ein Eckchen Interieur oder ein Stilleben springt immer noch heraus.

Zu Beginn des vorigen Jahrzehnts stellte er seine Gestalten öfter ins Interieur. Er besaß ja auch damals ein sehr geräumiges Atelier mit Wohnung, das ihm die „Wohnungskommission" zum großen Teile weggenommen hat. Am Südende Münchens! Und er besitzt eine zweite Wohnung mit Atelier, in dem seine Gattin ihre farbensatten Blumenstücke malt. Am Nordende Münchens! Hier hat er nun sein eigentliches Heim – im Winter – und bei jedem Wetter der schlechtesten Jahreszeit macht er auf dem Rade den nicht kleinen Weg hin und zurück. Auch ein Zug bezeichnend für den Willenstraining, mit dem dieser Mann der intensivsten Energie sich frisch erhält! Behagen gibt es für ihn nur nach getaner Arbeit. Für eine geruhsame Mittagspause, die jeder Maurer sich gönnt, reicht die Zeit nicht.

Vielleicht ist es schade, daß Cucuel heute seltener zu jenen Interieurbildern kommt, mit denen er in den Jahren vor dem Weltkriege begann und die er dann nur noch gelegentlich gemalt hat. Der Frauenakt in der Diwanecke von 1912 ist eine prächtige Arbeit von Saft und Kraft, desgleichen die schon erwähnte Frau mit dem Gelben Pantoffel. Die letztere ist übrigens schon etwas lockerer gemalt als jene. Im gleichen Jahre entstand das eigenartige Bild „Die Freundinnen". Zwei junge Frauen. Eine, mitten in der Toilette unterbrochen, sitzt mit versonnenem Ausdruck am Flügel, die andere steht, auf das Instrument gestützt, daneben. Der Beschauer wittert vielleicht ein novellistisches Motiv. Das wäre aber nicht Cucuel, der Maler! Es steckt einfach ein Farbengedanke dahinter und der Kontrast zwischen den lichten Tönen der Frauenkleider und dem schwarz polierten Holz des Flügels. Das erkennt man aus einem etwas später geschaffenem Bild – und seinem Titel. Da sitzt wieder das blonde junge Modell

in einem vorn weit geöffneten Schlafrock vor dem Klavier, dieses Mal ausschließlich „Erscheinung“ ohne novellistische Pointe und des Bildes Titel heißt: „Blau, Rosa und Schwarz“. Der Maler hat sogar vermieden, dem Beschauer auch nur durch den Gesichtsausdruck ein Rätsel aufzugeben. Aus den Jahren 1916 und 1920 stammen ein paar Bilder mit Frauen vor dem Toilettetisch: „Das grüne Band“ und „Der neue Hut“, das erstere besonders auffallend durch ein kräftig gemaltes Stilleben, das zweite durch einen guten Spiegeleffekt. Gewagter im Stoff und seltsamer ist das „Lampionfest“ von 1919: Zwei junge weibliche Wesen beim Champagner, toilettelos bis auf die Strümpfe. Wer aber Pikanterie im trivialen Sinne auf dieser Leinwand sucht, wird nicht recht auf seine Kosten kommen. Es handelt sich um nichts als um zwei Modelle in origineller Beleuchtung und Umwelt. Ein großer japanischer Lampion im Hintergrunde ist sozusagen die Pointe des Bildes – nicht die Entkleidung der Figuren oder ihre Sektstimmung! Der Maler folgt viel zu treu der Natur, die Wiedergabe des Wirklichen ist ihm viel zu heilig, als daß er zu richtiger Pikanterie der Wirkung kommen könnte. Zumal in jenen früheren Jahren. Pikant in feinerem Sinne wird seine Art eben erst dann, wenn Modell und Milieu ganz zu seinem malerischen Wesen, seinem ausgereiften Können passen. Er sucht nicht den „Chic“ und den Reiz der Entkleidung – er sucht den Moment, in dem der Chic und der körperliche Charme einer Person zu einer Einheit werden mit seinem malerischen Problem. Mancher andere würde mit Cucuels Können und unter seinen Arbeitsbedingungen vielleicht „graziösere“ und für die Menge gefälligere Bilder gemalt haben. Er aber nahm sich nicht die Zeit, sich darum viel Mühe zu geben: gut malen wollte er und viel malen. Das will sagen: viel an sich arbeiten! Das andere, die Grazie nämlich, kam allgemach von selbst mit der immer steigenden Sicherheit in der Beherrschung der Mittel. Gerade an seinen relativ wenigen Interieurbildern der letzten Jahre kann man das verfolgen. Wie leicht und duftig ist „Das Bilderbuch“! Eine schlanke, zierliche Blondine in weißer Unterkleidung, die, auf dem Boden kauernd, ein Bilderbuch betrachtet. Gegen einen goldenen japanischen Wandschirm steht das blonde Haupt merkwürdig fein und ein goldener Reflex strömt über das ganze Bild. Wie hat der Cucuel der späteren Jahre die Beleuchtung im Innenraum von der im freien Lichte unterscheiden gelernt! Zum Beispiel in dem Bilde „Die grünen Strümpfe“. Der Akt, das Halblicht auf ihm und den weißen Möbeln sind von einer Zartheit des Tons, die dieser Tafel einen ganz besonderen Platz in der Reihe der Cucuelschen Bilder sichert. Gewußte und ge-

wollte Grazie waltet in den Bildern „Koketterie“ (1922) und „Scheu“ aus dem gleichen Jahre. Das gleiche, ein wenig rokokohaft zierliche Modell auf dem gleichen geschweiften Diwan; dort mit Bewußtheit bildmäßig vornehm, hier als Naturstudie temperamentvoll schnell gemalt. Die Titel geben bei Cucuel übrigens wohl nie den Inhalt des Bildes – der Inhalt bildet die malerische Erscheinung und der Titel ist nachher dazu erfunden. Die „Scheue“ auf dem einen Bild hat eben den Unterarm vor das Gesicht gelegt, wie jemand, der sich scheu verbirgt. Es handelte sich aber um die Stellung, nicht um die anekdotische Spitze. Und so sollen derartige Bilder auch entstehen. Es gibt eine Reihe von Werken allerersten Ranges in der Kunstgeschichte, deren Sinn heute noch nicht, oder noch nicht voll enträtselt ist. Sie sind darum nicht minder kostbar. Sinnvolle Titel hat ihnen ja dann die Nachwelt gegeben und damit den Kunsthistorikern Gelegenheit zu sinnvollen Erörterungen.

Wie schon erwähnt, hat Cucuel die ganze Kriegszeit über ein parkartiges Besitztum in Holzhausen am Ammersee als sommerlichen Arbeitsplatz gehabt, seit 1918 ein ähnliches am Starnberger See. Dadurch ergab sich auch das Stoffgebiet, das er ja schon ähnlich mit Leo Putz in Hartmannsberg gepflegt hatte: eine Umwelt von Uferlandschaft mit Licht, Wasser, Garten, Blüten und Baumgrün, oder Kähne und Badeplätze und als Hauptsache junge weibliche Gestalten. Als Freilichtmaler, wie als Darsteller der Frau hat er sich stufenweise vervollkommnet, seine malerische Schilderung ist immer farbiger und leichter, freier und selbstverständlicher geworden in diesen zehn Jahren; man denkt immer weniger an das „abgemalte und vorher gestellte“ Modell, empfindet, was er gibt, immer mehr als eine, den Augenblick abgewonnene Erscheinung. Und vor allem immer mehr wird der Maler er selbst. Das Milieu des Würmsees war von besonders günstiger Wirkung auf seine Kunst und ist es noch.

Hier hat er seinen Studienplatz in einem großen, etwas verwilderten Ufergarten des südlichen Starnberg selbst, einem Garten mit vielen alten und merkwürdigen Baumgruppen, mit Bootshütte, einem kleinen Hafen, Landungssteg und Gebüschen, die es möglich machen, Modelle, unbelästigt von Lauschern, zu stellen. Nicht weit davon hat ein Yachtklub Hafen und Klubhaus und auf dem blausilbernen Wasser kreuzen zu jeder Tageszeit ungezählte Boote mit weißen Segeln. Die Pracht des Lichtes auf diesem See ist bei nur einigermaßen hellem Wetter einzig, die Fernsicht mit dem zartblauen Kranz der Alpen bezaubernd und die Bergsilhouette, abgeschlossen durch das charaktervolle Massiv von

Deutschlands höchstem Berge, der Zugspitze, könnte keine Phantasie, die Großartiges und Liebliches vereinigen will, schöner erfinden. In Starnberg selbst ist reges Leben von Kahnfahrern, Badenden und Seglern und was die fünfundzwanzig Kilometer entfernte bayrische Hauptstadt in diesen Zeiten der Armut an Eleganz noch besitzt, trifft sich hier an schönen Sommertagen am Ufer, rast in Automobilen heraus. Kein Platz, der sich besser für Edward Cucuels Arbeit eignete. Wendet er dem See den Rücken, so blickt er in dichtes Grün, in urwaldmäßige Baummassen, die keiner in unmittelbarer Nähe einer solchen Vergnügungsstätte suchen würde, schaut er seewärts, so findet er nahe und ferne Motive und Anregungen aller Art. Wer den Würmsee kennt, wird ihn in Cucuels Bildern stets wiedererkennen in seiner leuchtenden Heiterkeit. Sobald der kurze südbayrische Frühling in den wärmeren Frühsommer überzugehen beginnt, zieht der Maler mit seinem Haushalt und einem oder zwei jugendlichen Modellen hier heraus und dann beginnt seine Arbeit, eine ungeheuer intensive Arbeit von neun Uhr morgens bis sechs Uhr abends. Nur eine ganz kurze Mittagspause gönnt sich der Unermüdliche. Er malt die Dinge, wo es irgend geht in großem Format vor der Natur fertig und sichert ihnen so eine Unmittelbarkeit und Frische, die selten genug ist. Auch die für ihn bezeichnende Helligkeit der Bilder bei kräftigster Körperhaftigkeit der Erscheinungen ist durch solche Arbeitsweise bedingt. Trübe Töne kennt seine Palette längst nicht mehr – wer die liebe Sonne selbst zur Kontrolle seiner Farben über sich hat, muß in diesen frischer, lichter, freudiger und wahrer werden, als einer, der im zurückgedämmten Lichte eines städtischen Ateliers hell und farbig zu malen sucht – und wär's nach den besten Studien. Der Maler hat das Glück, immer wieder junge und hübsche Modelle – nicht Berufsmodelle – für seine Arbeit zu finden und dadurch, daß sie mit ihm in seiner Familie leben, werden sie ihm zu willigen und nützlichen Mitarbeiterinnen.

Die Motive, die sich ergeben, sind, trotzdem fast immer nur ein oder zwei Figuren auftreten und männliche Akteure in seinen neueren Bildern vollkommen fehlen, unerschöpflich. Da ist allerlei Hantierung im Kahn, das Bad, Auskleiden und Ankleiden dazu, Siesta im Garten, und alles, was fröhliche Jugend, unbeschwert von Sorgen, an lachenden Ufern und in sommerlichen Gärten treiben mag. Bald ist der Akzent ein wenig mehr auf die Gestalten, bald wieder ein wenig mehr auf die Landschaft gelegt, bald handelt es sich um das Spiel der Lichter auf einem nackten Frauenleib, bald um die duftige Zartheit sommerlicher Toiletten, um den Tanz der Sonnenkringeln im Baumgrün und dann wieder um

die Farbenpracht von blühendem Rotdorn und Goldregen. Jedes einzelne Motiv läßt sich in dieser reichen Natur ungezählte Male abwandeln, wurde auch ungezählte Male abgewandelt – und von Mal zu Mal wird die Szene ungezwungener und selbstverständlicher. Immer weniger, seit den Hartmannsberger Lehrjahren, empfindet man das Bild als „gestellt", sieht man, daß der Maler von Prinzipien der Komposition ausging. Und immer mehr findet man in den Gestalten uneingedämmtes, warmblütiges Leben. In den Bildern der letzten vier Jahre – es ist wenn man ihren Umfang bedenkt, eine unwahrscheinlich große Reihe – wird das besonders klar offenbar. Früher mühte sich der Künstler bedeutend mehr um das Bild – heute wachsen ihm die Bildgedanken wie von selbst zu, zwanglos und überzeugend. Dazu liegt die heutige Tracht in ihrer schwerelosen Duftigkeit dem Maler überaus glücklich. Die einst am Ammersee drüben gemalten Bilder sind an Qualität der Arbeit gewiß kaum geringer, aber sie stammen aus einer Zeit, in der unsere Damenmode – mit vielen mißglückten Seitensprüngen – noch nach Gestaltung rang. Heute ist darin bestimmtes Maß und ein Stil erreicht, an dem gerade der Maler seine Freude haben darf und gerade dieser Maler auch seine Freude hat. Vielleicht, wie schon erwähnt, aus seiner Blutmischung heraus und infolge seiner Pariser Schulung. Denn das bleibt wahr, so seltsam es ist: die Zahl der Frauendarsteller von Rang war und ist immer gering unter den Malern von reindeutschem Blut. Sie fallen in den größten Ausstellungen heute von weitem schon als etwas Besonderes auf und sie waren verhältnismäßig noch seltener in der alten Zeit, in der es eine ganz große deutsche Kunst gab. Um wieviel schöner hat im allgemeinen ein Dürer Männer, als Frauen gemalt und ein Holbein lernte die letzteren wohl auch erst in ihrem – „wohltemperierten" – Reiz erfassen, als er an den englischen Hof kam und große Damen sah. Die deutsche Kunst ist nun einmal männlichen Geschlechts und wir wollen das als Besonderheit buchen und nicht als Mangel. Um so besser sind die Ausnahmen!

Cucuel, als Maler trotz seiner Herkunft ein Deutscher, gehört zu den letzteren. Er versteht die Erscheinung der Frau im Zusammenhang mit Toilette und Umwelt, versteht ihr leichtes Sichgeben in Konversation und Gebärde. Seine früheren Bilder mögen noch vom Modell erzählen – seine jetzigen tun es lange nicht mehr. Von den jüngern „Münchenern" ist er fast der einzige, durch deren Bilder der Atem der „großen Welt" weht. Auch in der Zeit, in der München unumstritten die deutsche Kunstmetropole war, sind „mondäne" Maler selten gewesen, die Kunst machte ihre Beobachtungen geflissentlich in mehr kleinbürgerlichen Krei-

Bal des quatres arts in Paris

sen, die meisten Maler – Leute, wie A. v. Keller und Hugo v. Habermann ausgenommen – hielten die Eleganz schlechthin für was Unkünstlerisches. Dies Gefühl geht übrigens auf eine noble künstlerische Empfindung zurück: die Furcht vor dem Gefälligen ist nichts anderes als die Furcht davor, durch billigen Erfolg zu „verkitschen", wie es im Künstlerjargon lautet. Und tatsächlich sind auch manche Maler der Eleganz und Illustratoren der gleichen Richtung an ihrer Stoffwelt zugrunde gegangen. Sie legten in ihrem Schaffen die Betonung auf das falsche Wort: auf den Chic. Das hat Cucuel nie getan. Ihm war die Darstellung der hübsch und leicht gekleideten Frau, der Dame – und wenn's auch ein Dämchen war! – nur eine Gelegenheit, Licht und Farben in vollstem Reiz spielen zu lassen. Es ist durchaus wahrscheinlich, daß er noch zu ganz anderen Vorwürfen kommt.

Die überaus flotte Wirkung seiner heutigen Bilder hat übrigens außer in seinem vervollkommneten Können ihre Ursache, wie gesagt, vor allem auch in der jetzigen, nach Jahren vergeblich tastender Versuche auf die Linie der wahren Grazie gelangten Mode. Darüber geben nicht wenige frühere Bilder des Künstlers Aufschluß, Bilder aus der Zeit der langen und überlangen Kleider, die, zum Teil nicht weniger gut gemacht, doch mühsamer und weniger leicht gelungen aussehen. Da ist z. B. ein „Picknick" im Walde mit drei Figuren von Frauen, die ihr Tischtuch auf dem Moosboden gebreitet haben – Kenner der Modengeschichte werden aus dem schleppenden Kleide der einen, wie aus der Form der Hüte das Entstehungsjahr sofort bestimmen können. Da ist ein „Sommerabend" mit einer in Rosa gekleideten Frau in einem Korbsessel am Seeufer, die Dame „In Gedanken" auf einer Bank an ähnlicher Stelle. Die „Herbstruhe", die das gleiche in veränderter Stellung und Stimmung darstellt, die hübsche Szene „Auf dem Schloßteich" mit den zwei lichtgekleideten Frauen und dem Kahn – das Bild geht wohl noch auf Hartmannsberg zurück. Die Frau „Auf der Veranda" im schwarzweißgestreiften Kleide, die „Waldlandung", eine Kahnfahrtszene, auf der das gleiche Kleid eine Rolle spielt, die Dame mit dem großen Hund am See „Ein Leckerbissen", dann „Ein Sommertag" mit der sitzenden Frau in Weiß im Halbschatten der landschaftlich so reizvolle „Fünfuhrtee" vor der grünüberwachsenen Villa, der Herbst mit der einsam wandelnden Frau im Walde (1918). Der „Wiesenbach", die „Rast", „Herbstsonne", „Der silberne See" aus etwas gleicher Zeit. Von Jahr zu Jahr werden diese Bilder heller und leichter – nicht eine Wandlung des Stils, sondern eine Steigerung des Könnens, des Vermögens,

im freien Licht flüchtige Wirkungen wiedergeben, die naturgemäße Leblosigkeit des ruhig und angestrengt posierenden Modells aufheben zu können. Das letztere, das wohl in erster Linie vom „Tempo" des Malers abhängt, gehört wohl mit zum schwersten. Mit der genauen Wiedergabe des Originals ist's nicht getan, nicht mit dem Abmalen! Der Künstler muß einen Moment erfassen und festhalten, auch wenn er sieben Stunden vor seinem Modell sitzt. Er muß diesen Moment glücklich wählen und ihn noch bildmäßig idealisieren. Die bloße Wahrheit tut's nicht – das zeigt ein Blick auf die Photographie, wie eine solche schwarzweiß in diesem Textteil nachgebildet ist. Wir sehen da den Künstler mit zwei Modellen in seinem Starnberger Freiluftatelier. Die Kamera hat eben keinen Sinn für jene kleinen Reize der Bewegung und die großen Reize der Lichtwirkung, welche die Hauptsache ausmachen.

In bezug auf die Helligkeit seiner Bilder, auf das Flimmern und Leuchten der Farben ist Edward Cucuel in den letzten Jahren geradezu stürmisch vorwärtsgekommen; was er in dem nassen und sonnenarmen Jahr 1924 gemalt hat und was sich diesem Bande leider nicht mehr mit einverleiben ließ, steht in dieser Hinsicht wieder höher, als die Werke der Vorjahre. Das Formale bewältigt er freilich längst, wie wenige, sein Ziel geht jetzt aufs Malerische, auf die Befreiung von allem „Erdenrest", der Schwere des Materials, der Schwierigkeiten, welche die Arbeitsgelegenheit bietet. Aufs „Weglassen" auch – er will offenbar immer mehr mit weniger Strichen geben und er ist in den Zauber seiner Umwelt dort am See so verliebt, daß er mit jedem Tag neue Schönheiten in ihr entdeckt. Auch die Posen – man mißverstehe nicht das Wort! – die Posen seiner Modelle werden immer mannigfaltiger, reizvoller und origineller. Er braucht so wenig zu einem Bild: nur Sonne und ein gutes Modell. Das letztere malt er freilich nicht ängstlich ab.

Ein Teil seiner Arbeit, für den Edward Cucuel ersichtlich wachsendes Interesse gewinnt, ist der landschaftliche. Er gibt ihm längst nicht mehr bloß den Hintergrund, er ist ihm so wichtig, wie die Figuren und wird so ernst genommen, wie sie, er stellt ihm sogar oft den wichtigeren Teil seines Problems. An den farbigen Bildern des Buches mag einer das wohl erkennen, wenn auch ein Farbendruck gerade diese Dinge nur sehr teilweise wiederzugeben vermag. Das zweite Blatt: „Der bezaubernde See" ist fast eine reine Landschaft, der die Figuren bloß zu anmutiger Staffage dienen. Das gibt einen Maientag – es kann auch Anfang Juni sein – wieder, wie wir ihn hier an unserem Würmsee zu den allerschönsten zählen,

mit Sonne, Wasser, einem fabelhaft üppigen Grün und der Farbenpracht der blühenden Sträucher. Diese Landschaft ist merkwürdig intim geworden und ich meine, sie bedeutet, wenn nicht einen Wendepunkt, so doch eine innere Etappe in Cucuels Entwicklung. Auch der „Seehintergrund" in dem anmutreichen Bilde „Die Badenden" (Blatt 5) ist so glücklich getroffen und gibt so ganz die lichte Heiterkeit, die unsere bayrischen Voralpenseen vor allen andern auszeichnet.

Übrigens hat Cucuel die reine, nicht staffierte Landschaft seit Jahren neben seinen figürlichen Darstellungen gepflegt und seine Bilder dieser Kategorie zeigen ihn von einer ganz neuen Seite, herber und ernster, maskuliner noch, möchte man sagen. Und hier ist kein Gegenstand, der den Blick von der rein künstlerischen Arbeit ablenkte. Da sind die beiden Frühlingsbilder mit den blühenden Bäumen, gewonnen in der Nähe des uralten ehemaligen Klosters Benediktbeuren beim Kochelsee, das aus dem Mittelalter her schon durch die Carmina burana berühmt war; der „Waldweg" in loderndem Herbstfeuer, eine Partie aus schönem Buchenwald auf den Höhen über des Malers vielgeliebtem Seeufer; an diesem steht das „Kavalierhaus", das bescheidene Häuschen im alten Starnberger Park, das der Künstler mit seiner Familie im Sommer bewohnt. Da sind Winterbilder aus den Bergen, wie die „Wallfahrtskapelle", oder „Wintersonne", Tafeln, so resolut und sicher in ihrer landschaftlichen Wesenheit hingestrichen, daß wohl jeder dahinter einen Landschafter von Beruf vermuten würde. Auch Interieurs und Stilleben hat Cucuel mit gleicher Bravour gemalt, wenn Wetter und Jahreszeit ein Malen im Freien nicht möglich machten.

Als ihn nach dem Kriege der Weg wieder in sein Heimatland führte, kam er auf die Idee, den phantastischen Riesenbauten des Neuyorker Hafenviertels eine malerische Seite abzugewinnen, Dingen, die an sich in ihrer rein zweckmäßigen und proportionslosen Nüchternheit gewiß keinen Anspruch auf Schönheit machen. „Überseeische Türme", eine Wolkenkratzerpartie Neuyorks, gibt eine Probe davon, wie der Maler auch diesen unpittoresken Dingen eine malerische und imposante Wirkung abgewann. Leider existieren nur mehr flüchtige Studien von diesen höchst interessanten Versuchen. Eine große Kiste mit solchen fertigen Bildern, die der Maler vor nicht langer Zeit nach Norden sandte zu einer Ausstellung, ist merkwürdigerweise spurlos verschwunden.

Ganz andere Anregungen bot ihm wiederum 1921 und 1922 der an malerischen Motiven so reiche Hamburger Hafen und es kann wohl sein, daß er sein Malgerät

Das neue Modell im Atelier Jérôme, Paris

auch noch nach den deutschen Industriegebieten trägt, das er heuer mit Staunen und Bewunderung bereist hat. Alles großartige und großzügige Menschenwerk hat ja auch seine malerischen Seiten und die Schönheiten der Technik, wo sie groß ist in ihrer Zweckmäßigkeit, werden vielleicht jetzt erst noch so recht entdeckt. Seit Menzels „Eisenwerk" ist in dieser Beziehung schon mancher Schritt getan worden und durch die mächtig vorschreitende Mechanisierung, Industrialisierung unseres Lebens, durch die Verlegung der Schwerpunktes aller Interessen auf das Praktische, auf die Technik, die ohnehin der Kunst in allen ihren überkommenen Formen immer mehr Boden entzieht, werden vielleicht auf anderer Seite andere neue Schönheiten entdeckt werden, die Substrat anderer Kunst werden können.

Von der graphischen Tätigkeit Cucuels ist oben bei der Schilderung seines Entwicklungsganges schon die Rede gewesen. Ein paar Proben seiner Zeichenkunst aus früherer Zeit, wenn auch nicht seiner „Reportertätigkeit" sind dem Text beigegeben, Zeichnungen z. B. aus seinem Buche über die Pariser Maler-Bohême. Und zwar höchst charakteristische! Sie sind humorvoll, ohne die Karrikatur zu streifen. Das eine Blatt heißt „Das neue Modell im Atelier Jérôme" und erklärt sich wohl selbst. Köstlich ist die gleichgültige Geruhsamkeit, mit der die Schöne die Vorzüge ihres „Halbakts" vorführt. Zwei andere Blätter erzählen von dem berühmten „Bal des quatres arts in Paris, einer Gelegenheit, wo alles, was sich nur irgendwie zur Kunst zählt, der tollsten Laune die Zügel schießen läßt und wo namentlich die weiblichen Modelle an „Unbekleidetheit" das Menschenmögliche leisten. Die Kunst, sich anzuziehen, ist in Paris bekanntlich zu Hause, aber die, sich auszuziehen, scheint die Pariserin dieser Kreise nicht minder trefflich zu verstehen. Unser großes Blatt gibt einen Höhepunkt jenes Festes, wo die Königin der Modelle auf einem höchst eigenartigen Postament durch die Räume des Moulin rouge getragen wird. Auch ein paar Grisaillestudien aus Japan sind beigefügt. Man sieht in ihnen, vom Gegenständlichen abgesehen, gar deutlich, auf welcher soliden, ja nüchternen Grundlage Cucuels farbenfreudige, leicht und licht erscheinende Kunst ruht. Damals, vor rund zwanzig Jahren, gab er die Dinge mit der kühlen Objektivität und Richtigkeit der photographischen Kamera wieder, tanzende Geishas z. B., die Volksmenge vor einem Tempel, oder ein Stück nächtlichen Straßenlebens mit Rikschakulis vor ihrem fahrenden Restaurant. Es kam ihm, dem langjährigen Berichterstatter mit dem Griffel, vor allem darauf an, wahr und korrekt zu sein. Erst, als er zu malen begann, lernte er es,

die Schönheit als das wichtigste Element aus den Dinge herauszuholen und jetzt kam ihm die strenge, nüchterne Arbeit, zu der ihn der Kampf ums Dasein vordem genötigt, voll zugute. Nicht wenige Künstler – namentlich auch in England und Paris – haben den gleichen Weg gemacht und die Verständigen haben es nie bereut. Malen, wenn man keine Schwierigkeiten der Form mehr kennt, ist ein ganz anderes Ding, als die Form mit dem Pinsel suchen – und zwar mühsam und oft vergeblich.

Noch eins hat Cucuels eigenartige künstlerische Entwicklung: erst nur Zeichnen, dann nur mehr Malen, für sich: er ist dabei in Spannung, ist jung geblieben und hat noch gar viele Möglichkeiten vor sich. Er, der unverdrossen jeden Tag aufs neue an die Arbeit geht, kann uns noch, nach Art und Inhalt dieser Arbeit, mit gar manchem überraschen – und wird es auch!

Sollen wir noch von alleräußerlichsten Dingen reden, von Ausstellungen, die er besucht und gemacht, von Auszeichnungen, die er erworben, so sei es in folgendem kurz getan: Auf der Weltausstellung in San Franzisko hatte er 1915 acht Bilder und sein Gemälde „Wintersonne" trug ihm eine silberne Medaille ein, es wurde später in Philadelphia verkauft und schmückt nun die Wand eines der größten Klubs jener Stadt. In Amerika ist der Maler mit Werken sonst noch vertreten im Carnegie-Institute zu Pittsburg, im Art Institute zu Chicago, im Detroit-Museum of Arts, im Toledo Museum, Rochester Museum zu Toronto (Kanada) in der National Academy zu Neuyork. Im Jahre 1921 hatte er in letzterer Stadt eine Kollektivausstellung in den Howard Young Galleries, die von der Neuyorker Presse mit Begeisterung aufgenommen wurde und erste Zeitschriften brachten Bilder von ihm. In London war es die bekannte Grosvenor Gallery, die ihn aufnahm, dann die Fine Arts Society und die Walker-Galleries. Im Birkenhead-Museum zu Liverpool hängt sein hier reproduziertes Bild „Das Picknick". Kollektivausstellungen seiner Bilder wurden auch veranstaltet in Rotterdam, Amsterdam, Kopenhagen, Stockholm, Kristiania und Bergen. Dem Norden scheint also seine frische, gesunde Art besonders zu behagen.

Das Höchste bedeuten Ausstellungserfolge nun freilich nicht und wenn auch der „Raphael ohne Hände" ein geistvoller Unsinn ist, der größte Meister, den keiner kennt, wäre immerhin eine Möglichkeit. Eine Unmöglichkeit aber ist es, daß ein Maler, der nicht seine starken Verdienste hat, um den halben Erdball herum bekannt wäre, wie Edward Cucuel. Er ist schon „Einer"!

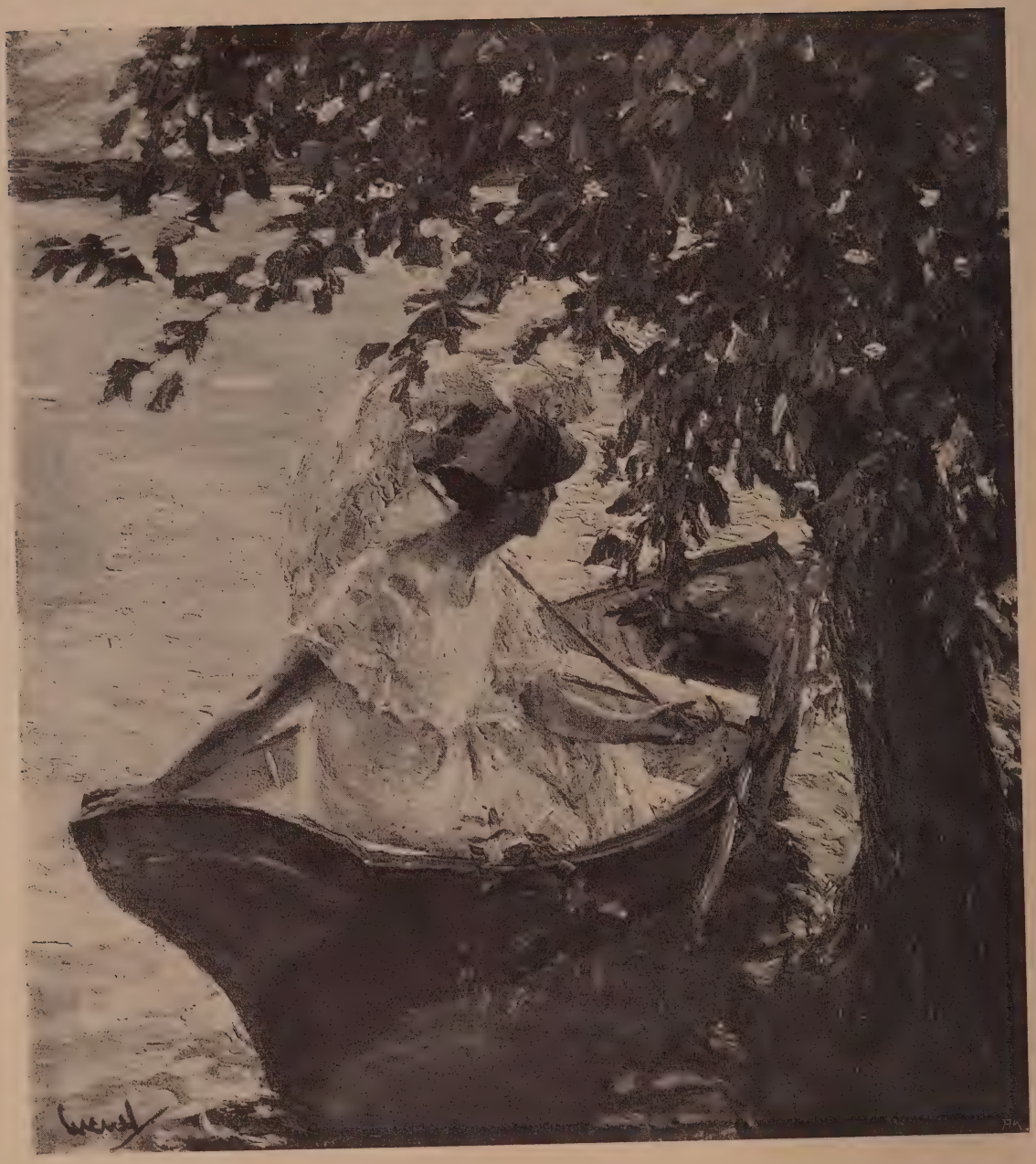
ABBILDUNGEN

Das Bilderbuch

The Tub

Der gelbe Pantoffel

Auf dem Diwan



Der silberne See

Badelust

Der weiße Schirm

Auf dem Schloßteich

Stilleben

The Glass of Champagne

(Im Besitze des Detroit Museum of Arts)

Der Abschied

Nach dem Diner

Lampionfest

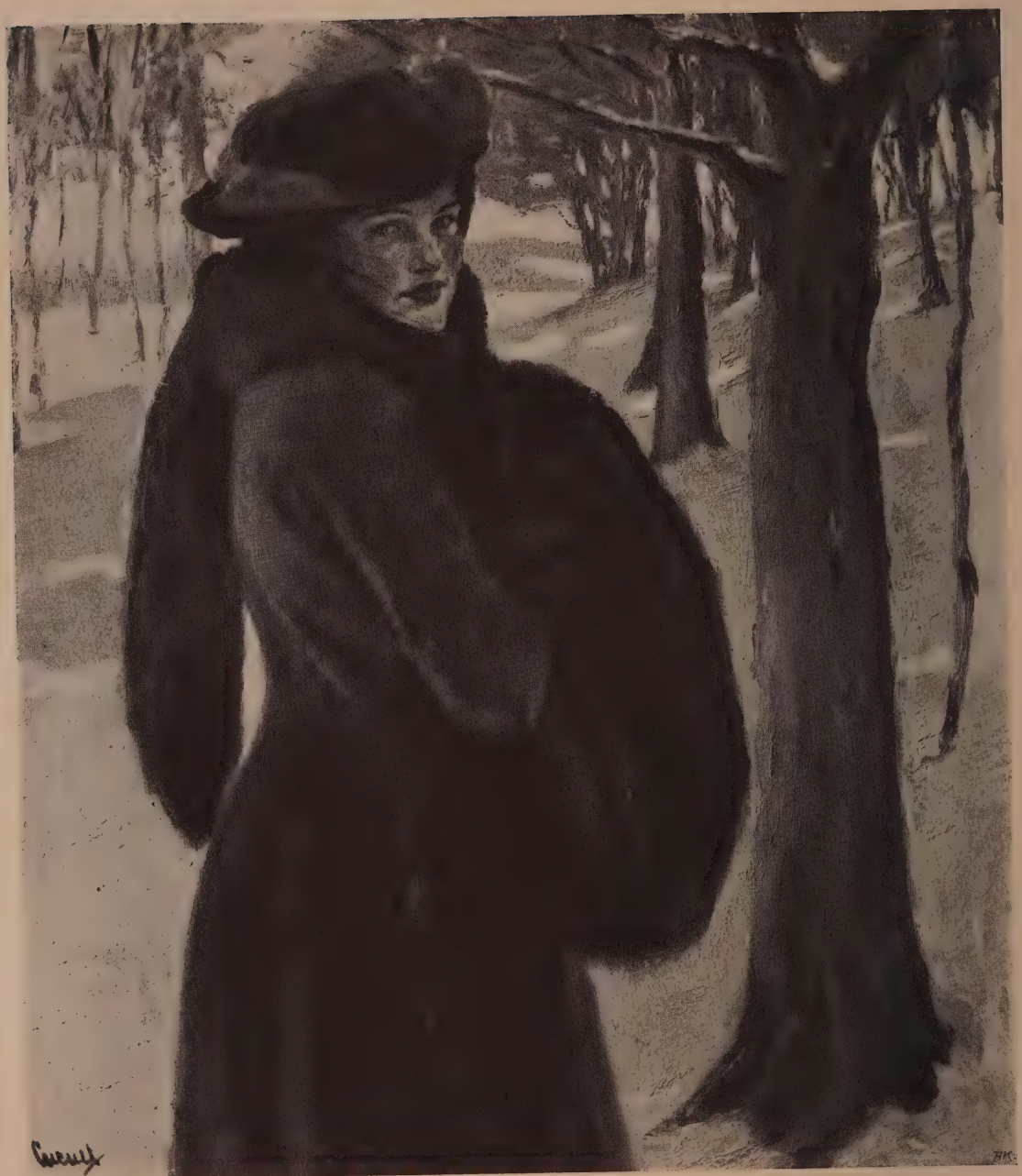
Scheu

Porträt Frl. M.

Winter

Im Frühling

Frühlingsblick



Der schwarze Pelz

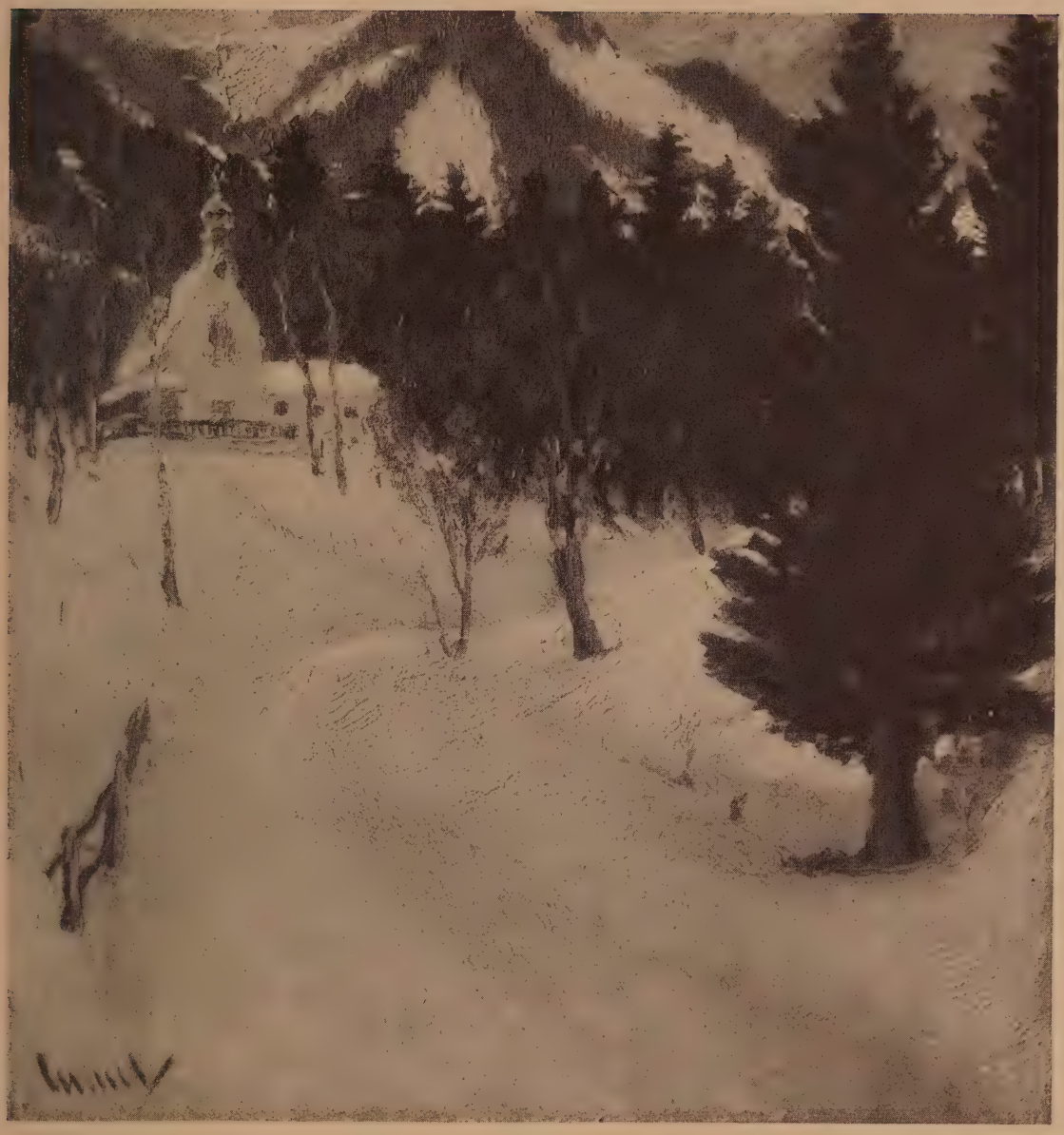
Frau Cucuel von Marcard, Gattin des Künstlers

Die Tänzerin Gitta Cucuel, Tochter des Malers

Weißwein

Herbstblätter

Wintersonne



Die Wallfahrtskapelle

East River, New York

O Hiro San

Die Rast

Am Ammersee

Herbst

Portrait-Studie Gräfin von Arnim

Das Picknick

(Museum and Art Gallery, Birkenhead-Liverpool)

Im Walde

Das Kavalierhaus

Ihr Versteck

Treiben

Auf dem See

Der Waldweg

Herbstsonne

Absinth

Geschminkte Lippen

Badende Nymphen

Im Gebüsch

Gebirgsdorf

Frühling in der Klosterburg

Herbstausflug

Day Dreams

Sonntag im Hamburger Freihafen

Im Trockendock

Abendbad

Die Badenden

Am Badesteg

Das grüne Band

Die grünen Strümpfe

Die grüne Bank

Der Wiesenbach

Nach der Regatta

Musing

Im Yachtklub

Der bezaubernde See

Der Rotdorn

Im Boot

Dolce far niente

Der neue Hut

Koketterie

Beim Ausziehen

Wassernixe

Mittag

In der Laube

Überseeische Türme

Das grüne Zimmer

Ende des Sommers

Herbstaussicht

In der Sonne

Auf der Terrasse

Apfelblüten

Picknick im Frühling

A Summer Day

Am Badeplatz

Hochsommer

Am Starnberger See

Sommerblumen

Unter dem Goldregen

The Pink Hollyhocks

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

ABBILDUNGEN IM TEXT:

Seite

Edward Cucuel . . . . . vor dem Titel
Bal des quatres arts in Paris (Copyright by J. B. Lippencott & Co. Philadelphia) . . 38
Das neue Modell im Atelier Jérôme (Copyright by J. B. Lippencott & Co. Philadelphia) 42
Fächertanz in Nikko (Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart) . . . . . nach Seite 20
Buddha-Tempel im Asakusapark in Tokio (Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart) vor Seite 21
Riksha-Restaurant in Kioto (Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart) . . . . . nach Seite 28
Edward Cucuel vor der Staffelei . . . . . vor Seite 29

ABBILDUNGEN IM ABBILDUNGSTEIL:

Seite

The Tub 1
Der gelbe Pantoffel 2
Auf dem Divan 3
Der silberne See (Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart) 4
Badelust (J. J. Weber, Leipzig) 5
Der weiße Schirm (Verlag der Jugend, München) 6
Auf dem Schloßteich 7
Stilleben 8
The Glass of Champagne (Verlag der Jugend, München) 9
Der Abschied (Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart) 10
Nach dem Diner 11
Lampionfest 12
Scheu 13
Porträt Frl. M. (Verlag der Jugend, München) 14
Winter (Verlag Bruckmann, München) 15
Im Frühling 16
Frühlingsblick 17
Der schwarze Pelz 18
Die Tänzerin Gitta Cucuel, Tochter des Malers 19
Weißwein 20
Herbstblätter (Verlag der Jugend, München) 21
Wintersonne 22
Die Wallfahrtskapelle 23
East River, New York 24
O Hiro San 25
Die Rast 26
Am Ammersee (Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart) 27
Herbst (Verlag Novitas, Berlin) 28
Das Picknick 29
Im Walde (Verlag Velhagen & Klasing) 30
Das Kavalierhaus 31
Ihr Versteck (Verlag von Philipp Reclam jun., Leipzig) 32
Treiben 33

Auf dem See (Town and Country, New York) 34
Herbstsonne (Town and Country, New York) 35
Absinth 36
Geschminkte Lippen 37
Badende Nymphen 38
Im Gebüsch 39
Gebirgsdorf 40
Frühling in der Klosterburg 41
Herbstausflug (Verlag B. & R. Bischoff, München) 42
Day Dreams 43
Sonntag im Hamburger Hafen 44
Im Trockendock 45
Abendbad 46
Am Badesteg (Verlag Wezel & Naumann, Leipzig) 47
Das grüne Band 48
Die grünen Strümpfe (Verlag Otto Gustav Zehrfeld, Leipzig) 49
Die grüne Bank 50
Der Wiesenbach (Verlag von Philipp Reclam jun., Leipzig) 51
Nach der Regatta 52
Musing (Town and Country, New York) 53
Im Yachtklub 54
Der Rotdorn (Copyright by E. W. Savory Ltd. Bristol) 55
Im Boot 56
Dolce far niente 57
Der neue Hut 58
Koketterie 59
Beim Ausziehen 60
Wassernixe (Verlag J. J. Weber, Leipzig) 61
Mittag (Verlag von Philipp Reclam jun., Leipzig) 62
In der Laube 63
Überseeische Türme 64
Das grüne Zimmer 65
Ende des Sommers 66
In der Sonne 67
Auf der Terrasse (Verlag von Philipp Reclam jun., Leipzig) 68
Apfelblüten (Copyright by E. W. Savory Ltd. Bristol) 69
Picknick im Frühling 70
A Summer Day (Copyright by E. W. Savory Ltd. Bristol) 71
Am Badeplatz 72
Am Starnberger See 73
Sommerblume 74
Unter dem Goldregen 75
The Pink Hollyhocks (Copyright by E. W. Savory Ltd. Bristol) 76

MEHRFARBIGE ABBILDUNGEN

Das Bilderbuch . . . . . (Blatt 1) vor Seite 1
Frau Cucuel von Marcard, Gattin des Künstlers . (Blatt 2) „ „ 19
Gräfin von Arnim . . . . . (Blatt 3) „ „ 29
Der Waldweg . . . . . (Blatt 4) „ „ 35
Die Badenden . . . . . (Blatt 5) „ „ 47
Der bezaubernde See . . . . . (Blatt 6) „ „ 55
Herbstaussicht . . . . . (Blatt 7) „ „ 67
Hochsommer . . . . . (Blatt 8) „ „ 73

DRUCK DES TEXTTEILES: POESCHEL & TREPTE, LEIPZIG

DRUCK DER ABBILDUNGEN: FR. RICHTER G. M. B. H., LEIPZIG

B 9946 ge

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01368 3566